

# Sentidos

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA



Núm. 20  
Enero-Junio 2018



FACULTAD DE FILOSOFÍA  
"DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

*Universidad Michoacana  
de San Nicolás de Hidalgo*

Dr. Medardo Serna González  
**Rector**  
Dr. Salvador García Espinosa  
**Secretario General**  
Dr. Jaime Espino Valencia  
**Secretario Académico**  
Dr. José Apolinar Cortés  
**Secretario Administrativo**  
Mtra. Norma Lorena Gaona Farías  
**Secretaria de Difusión Cultural  
y Extensión Universitaria**  
Dr. Héctor Pérez Pintor  
**Secretario Auxiliar**  
Dra. Ileri Suazo Ortuño  
**Coord. de la Investigación Científica**  
M.G.P. Adolfo Ramos Álvarez  
**Tesorero**  
M.A. Javier Alcántar Hernández  
**Contralor**  
M. en D. Ana Teresa Malacara Salgado  
**Abogada General**  
Dr. Ricardo Miguel Pérez Munguía  
**Secretario Particular**

*Consejo Editorial Sentidos*

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto  
Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo  
Dr. Eduardo González Di Pierro  
Lic. Raúl Garcés Noblecía

*Facultad de Filosofía  
"Dr. Samuel Ramos Magaña"*

Lic. Carlos A. Bustamante Penilla  
**Director**  
Prof. Roberto Briceño Figueras  
**Decano**  
Mtra. Elena María Mejía Paniagua  
**Secretaria Académica**  
C.P. María Teresa Ruiz Martínez  
**Secretaria Administrativa**  
Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto  
**Jefa de la División de Estudios  
de Posgrado de Filosofía**  
Dr. Oliver Kozlarek  
**Coordinador Académico responsable  
del Consejo Editorial de Publicaciones**  
Lic. Esperanza Fernández Ramírez  
**Coordinadora de Publicaciones**  
Lic. Cristina Barragán Hernández  
**Corrección y cuidado de la edición**

*Sentidos*

Lic. Mario Alberto Cortez Rodríguez  
**Coordinador**  
Noé Martínez  
**Forro, fotografía de portada  
y fotografías de interiores**  
Cristina Barragán Hernández  
**Corrección y cuidado de la edición**  
Olga Libia Santana  
**Formación**

*Sentidos*, Núm. 20, enero-junio 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Santiago Tapia Núm. 403, Col. Centro. C.P. 58000. Tel. 312-68-16, a través de la Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña", Avenida Francisco J. Múgica s/n, Edificio C-4, colonia Felcitas del Río, Morelia, Michoacán, C.P. 58030. Tel. 327-17-99. Correspondencia dirigida al coordinador de la Revista *Sentidos*.

www.ramos.filos.umich.mx e-mail: publicaciones.filos.umich@gmail.com

## ÍNDICE

Editorial MARIO ALBERTO CORTEZ RODRÍGUEZ	7
Deleuze: una aproximación a la propedéutica de la filosofía MARCO ARTURO TOSCANO MEDINA	9
Aprendiendo a decir que no MARIO ALBERTO CORTEZ RODRÍGUEZ	21
Notas para la conciencia de la muerte JAIME VIEYRA GARCÍA	33
Contra la soberanía de la unidad: <i>La muerte de Artemio Cruz</i> , un acercamiento desde las categorías foucaultianas LUISA FERNANDA ÁLVAREZ ORTEGA	39
Sobre el fenómeno de la traducción. Una apología y una aproximación poética al pseudónimo de Lewis Carroll JOSUÉ BUSTOS LÓPEZ	47
Ramón Martínez Ocaranza: una dialéctica de la contradicción MIGUEL ÁNGEL GARCÍA	55
Escritura y lenguaje como ruptura: de Cambaceres a Gironde CRISTINA BARRAGÁN HERNÁNDEZ	65
¿Qué cosa con el arte? JUAN CARLOS VALDEZ CARDONA	75
La gratuidad en la universidad: una visión ambivalente VLADIMIR TAVIRA ACOSTA	81

# Editorial

En este 2018 se cumplen 200 años del nacimiento de Karl Marx, creador de una vasta e influyente obra en los campos de la filosofía, la historia, la ciencia política, la sociología y la economía, figura fundamental del pensamiento occidental que goza de una gran vitalidad a pesar de la imagen que se ha generado en las últimas décadas de que su proyecto fracasó estrepitosamente con el hundimiento del bloque socialista bajo el yugo soviético. Muestra ejemplar de argumentos falaces la de quienes pretenden negar todo valor a la obra de Marx, calificando de ingenuos y anclados en el pasado a todos los que la siguen trabajando y revitalizando, colgados de la sola premisa de que la utopía marxista terminó con la caída del muro de Berlín.

El marxismo sigue presente en instituciones académicas, en debates políticos, en movimientos sociales de diversa índole y, sobre todo, en estudios historiográficos. En buena medida, y por fortuna, es un marxismo, o marxismos, que se apartan de las concepciones especulativas y científicas y, sobre todo, de las ortodoxias simplistas y rancias que pretendían ser una cosmovisión asfixiante con respuesta a toda crítica mediante unos cuantos “mantras”.

En las instituciones académicas se siguen haciendo esfuerzos histórico-críticos para reinterpretar y enriquecer algunos de sus conceptos centrales, como los de “clase”, “trabajo”, “alienación”, “lucha de clases” o “ideología”; o para establecer conexiones y lecturas críticas desde otros ámbitos de la reflexión y del conocimiento (en nuestra Facultad de Filosofía tuvo lugar, el año pasado, un evento académico que tuvo como punto de partida la tesis de Heidi Hartmann de que hasta el momento no existe una integración satisfactoria entre feminismo y marxismo, y que es necesario hacerla; mientras que el Dr. David Pavón, en diversos cursos impartidos en esta facultad, ha elaborado propuestas para conectar a Marx con Freud, bajo el supuesto fundamental de que ambos forman parte del impulso de la cultura occidental de hacer un retorno crítico sobre sí misma).

Pero también se realizan investigaciones en continuidad con los trabajos de Marx, con la convicción de que podemos encontrar elementos para comprender y resolver los problemas que nos toca enfrentar, y de que para ello será necesario revisar algunos de sus conceptos y tesis centrales, como sucede en cualquier otro ámbito de la reflexión filosófica y de las ciencias sociales. Problemas como los de la extrema desigualdad, el crecimiento desbocado de la violencia y los feminicidios, la mundialización y el resurgimiento de los nacionalismos, las nuevas correlaciones de fuerzas en el ámbito internacional, el desarrollo de la microelectrónica y los medios masivos de comunicación que acaban siendo de vigilancia y control, el surgimiento de la robótica masiva en el ámbito de la producción en un sistema capitalista que, junto con un capitalismo financiero salvaje, siguen arrojando a amplios sectores de la población mundial a la pobreza, la ignorancia y la inseguridad; o sobre el deterioro ecológico y las nuevas condiciones para la guerra en esta época de armas de exterminio masivo, que han puesto en jaque la continuidad del ser humano, y de la vida misma, en el planeta.

El marxismo, o los marxismos, seguirán siendo fuente de polémicas, pero ese es el destino de las grandes propuestas teóricas y críticas. Lo que no podemos dejar de reconocer es que, a 200 años de su nacimiento, el trabajo de Marx es uno de los intentos más audaces de crear una filosofía que, integrada a otras disciplinas, lleve adelante una de sus tareas fundamentales, la de lograr la emancipación de los seres humanos de toda forma de dominación.

# DELEUZE: UNA APROXIMACIÓN A LA PROPEDÉUTICA DE LA FILOSOFÍA

*Marco Arturo Toscano Medina*

A continuación, presento una lectura aproximativa, general, todavía incompleta, de la concepción de Gilles Deleuze sobre qué es la filosofía. He elegido algunos puntos de uno de sus textos clave escrito junto con Felix Guattari —*Qué es la filosofía*— y los he desarrollado desde una lectura didáctica, propedéutica, de la filosofía. El presente texto es breve y no he podido sino acercarme al umbral de las consecuencias prácticas de las ideas del autor francés en el aprendizaje de la filosofía. No pretendo que todas las ideas de Deleuze involucradas en el problema de la praxis filosófica puedan traducirse o funcionen según un sentido didáctico y propedéutico; aun las ideas que aparentemente pueden hacerse funcionar para dicha finalidad no carecen de problemas. Por tanto, a continuación no hago sino ofrecer un primer ensayo sobre el tema.

Uno de los filósofos que más trabajaron sobre el pensamiento filosófico durante el siglo xx fue sin lugar a dudas Gilles Deleuze. Desde sus primeros textos monográficos sobre distintos autores de la historia de la filosofía (Spinoza, Hume, Nietzsche), hasta sus obras más propias y creativas, solo o acompañado de Guattari (*El Anti-Edipo*, *Mil Mesetas*, *Diferencia y Repetición*, *Lógica del sentido*, *¿Qué*

*es la filosofía?*), Deleuze evidencia ser el filósofo de la creación en general y de la creación conceptual en particular. Ciertamente es hasta *¿Qué es la filosofía?* en donde el filósofo francés lleva a cabo de manera deliberada y abierta, en una obra de vejez como él mismo la calificó, lo que de un modo u otro siempre pensó y, sobre todo, siempre realizó: crear problemas y conceptos, abrir caminos hacia nuevas maneras de pensar, hacia nuevas formas para provocar al pensamiento a pensar.

Deleuze ciertamente no planteaba nada realmente original en su definición de la filosofía como creación de conceptos; desde Sócrates eso ha sido la filosofía, sea que lo asuman o no directa o indirectamente los propios filósofos. El punto original de Deleuze respecto a Sócrates, para ponernos en el escenario de dos polos opuestos en la manera de hacer filosofía, de dos extremos en la historia de la filosofía, es su manera singular de comprender y ejercer el concepto y su creación. En cuanto al rechazo de ver al pensamiento como una mera actividad representativa y descriptiva, el filósofo francés tampoco puede considerarse como el único que ha concebido al pensamiento filosófico como creación y que se resistió a ver al mundo como ya constituido sustancialmente.

Iniciemos, pues, con la toma de posición filosófica mediante la cual Deleuze comprende su propia actividad, la práctica del pensamiento filosófico: "...El filósofo es un especialista en conceptos, y, a falta de conceptos, sabe cuáles son inviables, arbitrarios o inconsistentes, cuáles no resisten ni un momento, y cuáles por el contrario están bien concebidos y ponen de manifiesto una creación incluso perturbadora o peligrosa".<sup>1</sup> La particularidad de la tarea de un filósofo no es categorizar los estados de cosas empíricos a partir de ellos mismos mediante fórmulas o procedimientos cuantificadores; tampoco buscar profundizar en la realidad mediante la creación de imágenes y metáforas literarias; tampoco pretende establecer un vínculo con una realidad sagrada recurriendo a la fe. Su reto es crear conceptos.

En medio de textos muy complejos en extensión, forma y contenido, el filósofo experimentado o el aprendiz de filósofo se orientan buscando los conceptos en los que se condensa la complejidad de cada libro; buscan localizar y rescatar esas partículas que dan sentido a lo que expresa un conferenciante, un profesor, un interlocutor; pretenden, pues, determinar las ideas que orientan al avasallante lenguaje de sus interlocutores: develar lo que hay detrás en esa escritura o en esa expresión oral.

La formación del filósofo es inseparable de la necesidad de familiarizarse con los conceptos: distinguirlos, recrearlos, utilizarlos, determinar su importancia e interés, pero, también, desconfiar de los conceptos que no han pasado en algún sentido por su propia capacidad creadora, por su deseo de pensar, percibir y vivir de manera diferente:

"...Nietzsche determinó la tarea de la filosofía cuando escribió: 'los filósofos ya no deben darse por satisfechos con aceptar los conceptos que se les dan para limitarse a limpiarlos y a darles lustre, sino que tienen que empezar por fabricarlos, crearlos, plantearlos y convencer a los hombres de que recurran a ellos. Hasta ahora, en resumidas cuentas, cada cual confiaba en sus conceptos como en una dote milagrosa procedente de algún mundo igual de milagroso', pero hay que sustituir la confianza

por la desconfianza, y de lo que más tiene que desconfiar el filósofo es de los conceptos mientras no los haya creado él mismo...".<sup>2</sup>

Ciertamente resulta un abuso esperar que un estudiante pueda crear sus propios conceptos —lo más que se puede esperar de él es que se capacite para poder comprenderlos y recrearlos—, pero sí puede esperarse que nunca renuncie a su derecho de alcanzar el sentido de los conceptos que lee, que le ofrecen sus profesores; rechazar los sentidos ya hechos, tal vez hace cientos de años; es decir, tiene al menos que poder negarse a reducir su formación a la cuasi memorización de los problemas, los conceptos y su sentido, es decir, negarse a que sean otros los que alcancen a pensar y no él; resistir a recibir todas las respuestas cuando todavía no alcanza por sus propios medios a comprender los problemas; porque si la formación escolarizada de un filósofo se redujera a darle problemas y conceptos, al final de sus estudios ya no tendría a quien recurrir —ni profesores ni libros— para plantear los problemas y crear los conceptos que se esperan de él.

Desde el estudiante de filosofía que apenas se inicia en el camino de su formación y auto-crecimiento, que guarda un respeto desmedido por los textos y los autores —en parte porque no los alcanza todavía a comprender del todo, y en parte porque los autores le parecen figuras inaccesibles que están fuera de su alcance intelectual comprensivo y creativo—; hasta el docente de filosofía, que no deja de vestir con innumerables abstracciones y academicismos cada uno de los textos que utiliza, al mismo tiempo que lucha porque el estudiante le pierda el miedo a los conceptos para que se los apropie y para que pueda llegar a crear los suyos propios. Pero el docente de filosofía no es capaz del todo de mostrar a qué problemas responden los conceptos objeto de su curso, con lo cual éstos permanecen en la generalidad de los casos como meras construcciones descontextualizadas, con un aura de misterio, pero también de rareza y curiosidad que

no deja de provocar sonrisas irónicas y cínicas entre los estudiantes, que terminan viendo la filosofía como elaboraciones que se identifican con maneras de ser propias de los filósofos un poco curiosas y arbitrarias, y no como lo que son realmente: creación de conceptos que responden a problemás específicos. En resumen, en la generalidad de los casos, el estudiante pone su atención donde no tendría que ponerla –la “psicología” o la “idiosincrasia” de los filósofos–, más que en los conceptos que desarrollan en sus textos.

Generalizando, podemos afirmar que el estudiante de filosofía tiene un mayor contacto con una visión abstracta, idealista, del concepto: a través del recorrido histórico que hace de los sistemas filosóficos durante sus cuatro años de licenciatura –recorrido panorámico y veloz, que no va hacia el análisis de los problemas a que responden los conceptos sino que los va revisando como en una película rápida–, termina por hacer abstracción de los contextos y de los individuos, de sus historias y sus devenires, quedándose con una imagen de la producción filosófica como si fuese el resultado de “la filosofía” –una especie de fuerza consciente impersonal–, y como si los filósofos fuesen sus voceros –“Sócrates dijo”, “Platón dijo”–. El estudiante necesita precisamente, teórica y prácticamente, la pedagogía del concepto para conocer sus condiciones de aparición y su sentido; requiere de familiarizarse con el concepto hasta hacerlo parte cotidiana de su trabajo.

A continuación desarrollamos cuatro características que Deleuze atribuye al pensamiento filosófico conceptual; utilizamos algunos de los ejemplos que el propio pensador francés ofrece, pero también nos atrevemos a presentar nosotros algunos más.

## 1. Los conceptos se crean

De nada sirven las interminables discusiones que no conducen más que a la expresión de opiniones, de expectativas personales de cada uno de

los interlocutores; todos tenemos opiniones, pero la filosofía tiene que asumir su propia especificidad creativa; si la filosofía tuviera que ser el enfrentamiento de interlocutores, tendría que ser el enfrentamiento de procesos creativos, de esfuerzos para construir los mejores conceptos para los problemas previamente planteados; la crítica conceptual sólo tiene sentido a partir de la creación de un nuevo concepto que responde mejor a los problemas; la crítica sin creación es mera ideología que busca defender lo indefendible o sólo busca realizarse con la intención de sostener y defender intereses que nada tienen que ver ni con problemas planteados ni con conceptos creados.

Desde una perspectiva propedéutica y pedagógica, uno de los aspectos más importantes de la formación escolar de un filósofo es centrar la atención de manera práctica en la creación que pueda llegar a alcanzar el estudiante –aunque sea incipiente, dubitativa, inconstante–, que las sesiones por las cuales desafortunadamente tenemos que pasar estudiantes y docentes para motivarlos “a discutir”, no como un fin en sí mismo sino como un medio para otra cosa –que casi nunca llega: la creatividad conceptual, la modesta recreación conceptual–. Lo cierto es que en muchas ocasiones los mejores estudiantes de filosofía, no necesariamente muy dados a la confrontación pública verbal de sus opiniones, pasan de lado en las discusiones en donde la doxa domina casi impunemente. Siempre existe la posibilidad, menos nociva que la “discusión libre y espontánea” sobre un tema, de centrar las sesiones grupales al análisis, interpretación y crítica de textos cortos previamente leídos; si bien este trabajo grupal es más formativo para el estudiante de filosofía, tampoco es el ideal en tanto que las más de las veces el nivel alcanzado se queda en el análisis y comprensión muy general de los textos y, por otro lado, sigue ausente la parte creativa sobre los conceptos.

¿Por qué, se pregunta Deleuze, no aparece el Yo a la manera cartesiana, entre los griegos, específicamente en Platón? No puede llegar a crearse

en Platón porque para el autor de los *Diálogos* la Idea preexiste: la inteligencia en Platón tiene que ascender por la ciencia de la Dialéctica hacia un plano ideal preexistente; en cambio, las ideas cartesianas, algunas de ellas al menos, pertenecen al ámbito subjetivo; por otra parte, entre las ideas y el alma no existe diferencia alguna: aun las ideas innatas no son previas al alma, sino que surgen al mismo tiempo que el alma; mientras que la Dialéctica platónica accede a algo ya dado eternamente —y por lo tanto deja fuera su creación—, el método cartesiano llega a las ideas al mismo tiempo que aplica dicho método:

...Un concepto siempre tiene unos componentes que pueden impedir la aparición de otro concepto, o por el contrario que esos mismos componentes sólo pueden aparecer a costa del desvanecimiento de otros conceptos. No obstante, un concepto nunca tiene valor por lo que impide: sólo vale por su posición incomparable y su creación propia.<sup>3</sup>

La creación conceptual tiene la singularidad de ser autónomo y al mismo tiempo de ser impensable sin lo vivido y lo empírico dado; parafraseando la vieja fórmula kantiana según la cual los conceptos puros son vacíos sin los fenómenos empíricos y éstos a su vez son ciegos sin aquéllos, podemos afirmar que los conceptos creados son impensables sin lo vivido y sin los estados de cosas, pero a su vez éstos están condenados a la inmovilidad y a su corrupción sin los conceptos. Si bien ni el concepto ni el acontecimiento dependen de la vida como tal, de lo vivido, o de los estados de cosas para tener realidad o para ser creados, esto no significa que lo vivido y los estados de cosas no puedan “beneficiarse” de ellos, que no tengan ninguna vinculación con su sobrevuelo: al contrario, los ponen en movimiento, los transforman, los hacen devenir siempre y cuando podamos estar a su altura: en más ocasiones de las que imaginamos llegamos a percibir o intuir acontecimientos en cualquier ámbito de la realidad que vivimos o con la cual nos relacionamos, sin embargo, la cotidianidad es tan avasallante

en su condición dada y fija que no atendemos al acontecimiento, no lo hacemos objeto de nuestro pensamiento, no lo creamos como concepto, con lo cual se pierde sin que exista la posibilidad de que pueda efectuarse en nuestra existencia transformándola, haciéndola devenir hacia otras maneras de pensar, sentir, ser y actuar.

La evidencia de que el concepto tiene una condición autorreferencial y objetiva, real y singular, es decir, que no es dependiente de la mera subjetividad e interioridad de quien lo crea, radica en que si bien un concepto puede ser la oportunidad de transformar la vida de su creador, de hacerla devenir hacia otras posibilidades de ser, las más de las veces lo que nos encontramos a través de la historia de la filosofía es con filósofos que fueron tácitamente incapaces de que sus vidas estuviesen a la altura de sus conceptos creados: su vida permanece lastimosamente sujeta a lo establecido, a la seguridad del orden dado, a la estabilidad más acomodaticia; sus conceptos no los cambian en nada —a caso sólo intelectualmente—. Sin embargo, existen personas capaces de llevar a sus vidas los conceptos creados por otros y devenir con ellos, de transformar su entorno inmediato con aquellos conceptos que leyeron en algún texto, los escucharon en una conferencia, los conocieron por conversaciones con amigos, o se informaron en ellos por un documental en algún medio. Los conceptos están al alcance de todos sin pertenecer a nadie, ni siquiera a su creador; sobreviven a éste, a su éxito o su fracaso para devenir con él; sobrevive a quienes sí fueron capaces de hacerlos funcionar en y para su vida.

## 2. El plano de consistencia

Los conceptos creados no escapan a la realidad inmanente hacia una presunta condición trascendente; cada concepto es creado azarosamente, no como piezas de un rompecabezas, que tendría su ubicación en un plano preestablecido, prediseña-



do. El plano de inmanencia no es un concepto, ni es el concepto de todos los conceptos. El plano de inmanencia es una especie de condición de posibilidad para nuestro pensamiento; mientras que el plano de trascendencia explícita o implícitamente sobredetermina o obstaculiza lo que se puede pensar y lo que no, el plano de inmanencia posibilita el ejercicio del pensamiento filosófico autónomo, creativo, libre; mientras que el plano trascendente se asume como preexistente, dado, establecido, previo a la existencia y al pensamiento humano, el plano de inmanencia necesita de ser trazado porque existen tantos planos de inmanencia como filósofos, es decir, no existe de modo absoluto “el plano de inmanencia”, como tampoco existe “el plano de trascendencia”.

¿Qué importancia tiene la inmanencia para el pensamiento filosófico? Su importancia radica en que evita que el pensamiento y la condición humana toda queden rotos en dos realidades, una de las cuales estaría afuera de la realidad sensible, corpórea, en la que somos y la que somos. Todo es y todo acontece en un solo plano, que no sube ni baja, pero que, en su infinita ramificación se extiende a las más profundas, diversas y complejas posibilidades de ser y del devenir sin escapar de la superficie plana. Tal vez la tendencia del pensamiento humano sea moverse y crear espontáneamente en este plano siempre horizontal, liso, sin fronteras dadas, concebido para trazar una multiplicidad de líneas de todo tipo, para hacer conexiones innumerables, para plantear problemas de modo permanente; sin embargo, dicho plano, o mejor, esta posibilidad de contar con un plano para poder expresar la vida del pensamiento tiene que ser ejercido, no se nos ofrece gratuitamente –en último término la experiencia empírica y vital, individual y sociocultural, natural e histórica, constantemente bloquean al pensamiento, lo llenan de temores, angustias, incertidumbres, que tienen “su compensación” en la gran reducción del plano inmanente, es decir, en el trazado de lo trascendente tranquilizador, pacificador–. ¿Qué tanto estamos dispuestos

realmente a pensar? ¿Hasta dónde queremos llevar nuestro pensamiento? ¿Qué tan libre y creativamente deseamos pensar?

El plano de inmanencia es la manera a través de la cual el pensamiento piensa creativamente, la única posibilidad que el pensamiento tiene para no verse bloqueado, violentado, escindido, incapacitado para crear conceptos y que éstos no tengan donde “situarse” y “moverse”: “...El pensamiento reivindica ‘sólo’ el movimiento que puede ser llevado al infinito. Lo que el pensamiento reivindica en derecho, lo que selecciona, es el movimiento infinito o el movimiento del infinito...”.<sup>4</sup> Si se introduce lo trascendente el resultado es llenar de límites y estratos el movimiento del pensamiento, los conceptos ya no se crean sino que quedan reducidos a meras representaciones de la realidad trascendente establecida; si pudiéramos trazar un plano de trascendencia “vacío” –¿y para qué lo querríamos o necesitaríamos si ya contamos con la inmanencia?–, sería parte de nuestro propio plano de inmanencia; una especie de punto relativo en el plano, una mala broma que el pensamiento se juega a sí mismo.

El plano es prefilosófico y preconceptual, es y no es, requiere de ser trazado o requiere de ser ejercido en y para la creación de conceptos; no es que exista como tal, pero es condición para el pensamiento filosófico: es lo no-filosófico, pero que constituye virtualmente lo más filosófico; de tal forma, es en el plano preconceptual o no-conceptual en donde la filosofía encuentra su propia posibilidad y encuentra quizá a sus auténticos interlocutores, los no filósofos. Si el plano de trascendencia posee ya elementos que lo configuran, que le dan su carácter propio dado y preexistente, elementos que son los que preterminan al pensamiento a pensar o a no hacerlo, a pensar de cierto modo y no de otro, el plano de inmanencia carece de elementos previos en él, es solo posibilidad –con seguridad no únicamente para la creación conceptual sino para el pensamiento artístico y científico; no es siquiera

lo que nos hace pensar, porque lo que provoca al pensamiento a pensar es el mundo, sus signos, sus interconexiones de las cuales surgen sus acontecimientos; es simplemente el plano donde son posibles los pensamientos, donde es posible colocar los conceptos y los problemas.

### 3. La experimentación conceptual

Debido al carácter pre-filosófico del plano de inmanencia, su instauración se hace por experimentación, por ensayo, mediante un carácter igualmente pre-racional o con un peso racional no del todo sólido; se tiene que recurrir a todo aquello que provoque al pensamiento a pensar, aunque no necesariamente los medios formales y teóricos sean del todo académicos, es decir, no tengan todavía —y tal vez nunca lo lleguen a tener— un halo de presunta respetabilidad, pero, como bien dice Deleuze, tales medios no llegan a aparecer en los resultados del trabajo filosófico:

...El plano de inmanencia es prefilosófico... implica una suerte de experimentación titubeante, y su trazado recurre a medios escasamente confesables, escasamente racionales y razonables. Se trata de medios del orden del sueño, de procesos patológicos, de experiencias esotéricas, de embriaguez o de excesos. Uno se precipita al horizonte... y regresa con los ojos enrojecidos, aun cuando se trata de los ojos del espíritu. Incluso Descartes tiene su sueño. Pensar es siempre seguir una línea de brujería... las más de las veces, estos medios no aparecen en el resultado, que tan sólo debe ser aprendido en sí mismo y con tranquilidad...<sup>5</sup>

Trazar específicamente el propio plano de inmanencia, o simplemente tratar de asumir el plano que alguien más trazó, supone un poco decidirse por lo que uno está dispuesto a pensar, el grado de intensidad en el que uno desea hacerlo, hasta dónde imagina uno que quiere pensar. Pero, en última instancia, todo lo anterior depende a su vez de las circunstancias que nos han llevado a provocar nuestras facultades y lo que el pensa-

miento ha podido hacer ante el movimiento de la imaginación, la sensibilidad, la memoria, las emociones, los afectos, la razón. Un individuo puede tener a muy temprana edad un pensamiento más o menos estructurado por condiciones personales, familiares, sociales, culturales, económicas, religiosas, como para plantearse su utilización más allá de ciertos límites muy marcados, con expectativas trascendentes muy claras que no dejan mayor margen de movimiento a su pensamiento; puede suceder que, al contrario, un individuo no cuente con esta estructuración temprana de su pensamiento y que lo que se manifieste en él sea el deseo de llevar lo más lejos posible su pensamiento sin límites ni delimitaciones predeterminadas; podemos afirmar que una persona en el segundo caso “ha trazado” su plano de inmanencia de manera totalmente inconsciente —aun antes de siquiera racionalizar su vocación filosófica— debido a su propia historia personal y a los devenires que ha experimentado en, con y contra ella.

Sólo el temor a la libertad y la creatividad del pensamiento nos puede llevar a minar el plano, de cubrirlo de aduanas y fronteras que regulan todo el movimiento: la trascendencia, los universales, lo eterno, la discursividad —el pensamiento tendría su fundamento y condición propia en otra parte más auténtica y real; los conceptos se confunden con el plano y adquieren un presunto carácter de totalidad dada; se presume que los conceptos no son creados sino eternos; se confunden los conceptos con las proposiciones cuasi representando algo.

¿Un estudiante de filosofía, un docente y un investigador, asumen o tienen que asumir el plano dominante en su contexto histórico? ¿El trazado del plano puede ser objeto de enseñanza-aprendizaje o su trazado depende de la libertad más irrenunciable de cada quien, de sus límites y alcances? ¿Realmente tenemos opción para pensar de otro modo más que trazando tácitamente un plano de inmanencia, y lo que en todo caso tenemos que hacer es deshacernos de los códigos y límites trascendentes con que el orden establecido encauza nuestro pensamiento?



Aun a riesgo de que, al instaurar cada filósofo su propio plano se establezca una mutua inco-municación, una relativización, un constante extravío de los filósofos entre los planos instaurados por los demás, y aun el extravío en el propio plano instaurado –aunque quizá sea posible, y de hecho así ha sucedido, que pueda darse el libre devenir de un plano a otro entre las diversas instauraciones si asumimos que un filósofo no sólo ensayó con una única posibilidad de un plano sino con varias, que puede pasar de un plano a otro, y que lo importante no es tanto que se cierre el propio plano sino que se mantenga abierto para conectarse con otros, como distintas maneras posibles de pensar–: “... A cambio, no son filósofos los funcionarios que no renuevan la imagen del pensamiento, que ni siquiera son conscientes de este problema, en la beatitud de un pensamiento tópico que ignora incluso el quehacer de aquellos que pretende tomar como modelos...”<sup>6</sup>

#### 4. El personaje conceptual

Tan complejo y difícil como el plano de inmanencia es lo que Deleuze llama el personaje conceptual. A los conceptos y al plano se suma la creación de personajes conceptuales. Por ejemplo, en el caso de Descartes: al concepto de cogito y sus componentes hay que considerar presupuestos que siempre aparecen sin que se hagan del todo explícitos: suponer que pensar es algo obvio, que todo mundo sabe lo que es, o que todos nos dirigimos hacia la verdad de modo natural; ahora bien, ¿de dónde salen todos estos presupuestos? ¿Qué relaciones tienen en este caso con la filosofía cartesiana? Detrás de dichos presupuestos o quien los hace valer abierta o encubiertamente es, en Descartes, el Idiota, el personaje conceptual cartesiano: “Puede que el personaje conceptual aparezca por sí mismo en

contadísimos casos, o por alusión. Sin embargo, ahí está; y, aun innominado, subterráneo, siempre tiene que ser reconstruido por el lector...”.<sup>7</sup> ¿En qué medida Sócrates es un filósofo histórico o sólo es un personaje conceptual creado por Platón en sus *Diálogos*? ¿En qué grado “el loco”, “el infame”, son en la obra de Foucault figuras sociales estudiadas en un periodo histórico determinado, y en qué grado son personajes conceptuales desde donde habla el propio Foucault? ¿En qué grado el concepto de “ironista liberal” de Rorty es también un personaje conceptual que permite hablar al filósofo norteamericano sin que se suponga que se está refiriendo a un tipo sociológico o psicológico? ¿En qué medida el trabajador es en Marx sólo una categoría científica objeto de estudio histórico, económico, político, y en qué grado pasa a ser un personaje conceptual que hace devenir el pensamiento del filósofo alemán hacia posibilidades que sus investigaciones meramente empíricas no lo llevarían?

El personaje conceptual se mueve en el plano instaurado y participa en la creación de los conceptos; los movimientos negativos y positivos le pertenecen; son los verdaderos sujetos de una filosofía; son los heterónimos de cada filósofo que los hace vivir —recordemos los pseudónimos de Kierkegaard; el nombre de cada filósofo es el seudónimo de sus personajes; no es una abstracción, no es un símbolo o una alegoría: vive, tal vez más que el propio filósofo que los hace vivir, aunque sea por alusión: “...El destino del filósofo es convertirse en sus propios personajes conceptuales, al mismo tiempo que estos personajes se convierten ellos mismos en algo distinto de lo que son históricamente, mitológicamente o corrientemente (el Sócrates de Platón, el Dioniso de Nietzsche, el Idiota de Cusa)...”.<sup>8</sup> El Príncipe de Maquiavelo, el Esquizo de Deleuze y Guattari; en muchos filósofos aparecen expresamente este tipo de figuras que juegan el papel de enunciadores de conceptos, que toman la palabra por



el filósofo-escritor, casi dejando a éste en un segundo plano.

Es la palabra en tercera persona que se atreve a decir “yo pienso” (Descartes), “yo quiero” (Zaratustra de Nietzsche), “yo bailo” (Dioniso de Nietzsche); es la mediación del pensamiento haciendo sus movimientos, “...los personajes conceptuales son los verdaderos agentes de enunciación. ¿Quién es yo?, siempre es una tercera persona”.<sup>9</sup> Ciertamente que son los grandes filósofos los que instauran su propio plano, los que crean sus conceptos y enuncian mediante sus personajes conceptuales; el resto de la comunidad de la filosofía académica y no académica se reduce a hacer una especie de buena o mala utilización de un plano que alguien más instauró, a utilizar bien o mal sus conceptos y sus personajes conceptuales; más aún, a utilizar a los propios autores como si fuesen personajes conceptuales de los cuales se habla y con los cuales se puede hablar: “Deleuze”, “Foucault”, “Bergson”. No obstante, esta creación de personajes conceptuales no tendría que estar ausente en una propedéutica filosófica como liberadora del pensamiento escrito, como la creación de una máscara detrás de la cual un estudiante se decide a enunciar lo que realmente piensa —no porque el personaje conceptual sea en sí mismo una especie de mediación psicológica que ayuda a “resolver” conflictos psicológicos al filósofo, sino porque encuentra una voz para los conceptos creados o por crear.

Desde la perspectiva de una pedagogía de la filosofía, una pregunta que no tiene que dejar de hacerse al estudiante es: ¿cuál es el personaje conceptual que expresa tu pensamiento? ¿Mediante qué personaje conceptual ejercitas de manera libre y creativa tu pensamiento? ¿Qué tipo de conceptos enunciarías con “tu” personaje conceptual? ¿Consideras que el personaje conceptual que te puede servir de voz se agota en ti o expresa una problemática más amplia de la vida social?

Deleuze no estaba de acuerdo con reducir la filosofía a un asunto de vivencia, de experiencia de lo vivido, expresada un poco de manera imperso-

nal o abstracta. El filósofo francés prefería asumir que toda creación filosófica es creación del pensamiento en su relación no armónica, ni dada, ni natural, ni pacífica, con el afuera; en último término, de esta creación del pensamiento podía nutrirse la vida entera; por tanto, afirmar que los personajes conceptuales son como expresiones inconscientes de la vida del filósofo, deseando reactivar posibilidades de ser excluidas, queriendo devenir tales posibilidades aunque sea mediante “la mera” escritura no es del todo cierto; no es propiamente lo que sucede en el caso de la filosofía: lo que en ésta se manifiesta no es la pura intimidad personal del filósofo, la subjetividad doliente y ansiosa del pensador, subjetividad sujeta y coaccionada, que se disocia en personajes que hablan de los anhelos de cada filósofo. Si los personajes conceptuales fuesen meramente la manifestación inconsciente de los conflictos psicológicos o sociales del filósofo, quedaría justificado el tipo de lectura psicoanalítica que trata de interpretar lo que está detrás —problemas emocionales, psicológicos, sociales, económicos— de las ideas en un texto de filosofía; pero también quedaría justificada la descalificación de la filosofía en tanto fuese precisamente un síntoma de los problemas psicosociales de los autores —la locura de Nietzsche, el resentimiento de clase de Marx, el protagonismo exaltado de Sócrates, la homosexualidad de Foucault.

En términos prácticos, ¿“se tienen” que crear necesariamente personajes conceptuales en una filosofía, en un texto filosófico? ¿Realmente un filósofo puede proponerse deliberadamente crear “sus” personajes conceptuales? ¿La presencia de personajes conceptuales en un texto es algo que el autor realizó de manera consciente o inconsciente? ¿Existe algo como un “procedimiento” para crear un personaje conceptual? ¿Se pueden considerar de antemano las características propias y generales de un personaje conceptual? ¿Todos los que nos dedicamos a la filosofía (estudiantes, docentes e investigadores) “tenemos” personajes conceptuales que nos fuerzan a pensar o a enunciar pensamientos? Evidentemente el tema de los personajes

conceptuales nos permite adentrarnos en las zonas más complejas del pensamiento filosófico, del filósofo; tal vez la decisión de expresar explícita o implícitamente un personaje conceptual en la escritura filosófica sea la decisión “personal” más importante, pero también la más alejada de una “decisión personal”; la creación de un personaje conceptual puede ser simplemente reconocer una figura histórica, mítica o cultural –Dioniso, el trabajador, el gobernante– y llevarlo hacia sendas desconocidas y hacerlo hablar de formas nuevas y con funciones desconocidas; pero puede suceder que su creación sea el resultado de un proceso de introspección que lleve a conectar los propios deseos con el deseo de los demás; a dar voz a un deseo que se reconoce en uno mismo pero que no se agota en la propia persona. En fin, como quiera que sea, hay que tener presente que un personaje conceptual no puede reducirse a jugar a ser el protagonista de un programa de televisión, a un *reality show* que muestra de manera desnuda las peores miserias humanas.

Los personajes conceptuales abundan más de lo que imaginamos en la historia de la filosofía; en todas las épocas se manifiestan de manera muy expresa y evidente –el personaje de Parménides que es trasladado en un arrebato místico-mágico hasta la presencia de una diosa que le revela los dos caminos posibles para el ser humano, Hylas y Phylonous de Berkeley dialogando sobre lo material y lo espiritual; el cura saboyano de Rousseau; Cándido de Voltaire–, pero también son frecuentes los personajes conceptuales completamente velados por una escritura abstracta: una especie de “sujeto lógico” en el *Tractatus lógico-philosophicus* que no deja de crear conceptos; incluso el yo puro fenomenológico o la intersubjetividad fenomenológica que igualmente no cesa de enunciar conceptos.

Tenemos, pues, que para Deleuze la actividad creativa de la filosofía engloba tres aspectos y supone tres acciones: trazar el plano pre-filosófico, inventar y hacer vivir los personajes pro-filosóficos y crear los conceptos filosóficos; la relación de los

tres aspectos y actividades no es de deducción de unos respecto a los otros, sino de coadaptación; se manifiesta un gusto del pensador que permite hacer que se correspondan los tres ejes creados o por crear –gusto que podemos decir tiene poco que ver con una armonía estética o con una armonía de las facultades; más bien es un gusto surgido del mínimo orden que el filósofo alcanza y al que aspira en su experimentación, en el conflicto de sus facultades que nunca desaparece.

Trazar, inventar y crear no tienen una validez a priori, sino que todo se va construyendo experimental y titubeantemente, cambiando de dirección, renovándolo todo, volviendo a empezar; nunca sujetándose a condiciones preestablecidas:

Ninguna regla y sobre todo ninguna discusión dirán de antemano si se trata del plano bueno, del personaje bueno, del concepto bueno, pues cada uno de ellos decide si los otros dos están logrados o no, pero cada uno de ellos tiene que ser construido por su cuenta, uno creado, otro inventado, otro trazado. Se constituyen problemas y soluciones de los que se puede decir ‘Fallido’... ‘Logrado’, pero tan sólo a medida que se van construyendo y según sus coadaptaciones...<sup>10</sup>

El constructivismo filosófico del plano, los conceptos y los personajes no puede evaluarse a priori; la experimentación, el proceso de prueba y error, se da de modo permanente en cada momento y en cada elemento y en la coadaptación de los elementos involucrados: “No se puede decir de antemano si un problema está bien planteado, si una solución es la que conviene, es la que viene al caso, si un personaje es viable. Y es que cada una de las actividades filosóficas sólo tiene criterio dentro de las otras dos, y es por este motivo por lo que la filosofía se desarrolla en la paradoja...”.<sup>11</sup> No deja de ser lamentable que los futuros filósofos se vean limitados, bloqueados, censurados en su libertad creativa, desde estudiantes ven descalificados a priori sus esfuerzos dubitativos y temerosos por pensar, por recrear mínimamente un concepto o intentar dar voz a sus inquietudes personales-sociales-espirituales-

políticas, por cuerpos docentes poco o nada dispuestos para vérselas con un pensamiento ansioso por ponerse en movimiento en medio de sus limitaciones de expresión, y que debido a esto prefieren sujetarlo a sus propios esquemas.

Nadie que se dedique a la filosofía tiene que temer lo irregular, lo fragmentario, lo heterogéneo, porque de éstos están hechos los conceptos; más bien tiene que desconfiar de lo demasiado regular, petrificado, esquematizado, universal, eterno, estereotipado, porque éstos terminan bloqueando e impidiendo la creación propia; la mala lectura de la historia de la filosofía nos hace tomar los conceptos como si fuesen algo acabado y eterno que nos entrega graciosamente una tradición absolutamente desinteresada y objetiva, pero no es así:

...Los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece de todo interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aun a costa de volverlo contra sí mismo.<sup>12</sup>

Teniendo que terminar, lo hago no para finalizar el tema sino en realidad para abrirlo para futuros avances en el problema de la enseñanza-aprendizaje de la filosofía y su conceptualización desde Gilles Deleuze. Sólo dejo, a manera de apretada síntesis, las siguientes ideas básicas: no dejar de pensar, de formular problemas y crear conceptos, o recrear los existentes haciéndolos funcionar nuevamente. Ensayar-experimentar a pesar de todo aquello que quiera sujetar al pensamiento a condiciones dadas “que todos conocemos”. Si es necesario recurrir a personajes conceptuales para formular problemas y enunciar conceptos, hagámoslo, aunque desaparezcamos detrás de ellos.

## Notas

- <sup>1</sup> Gilles Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 9.
- <sup>2</sup> Ibid., p. 11.
- <sup>3</sup> Ibid., p. 36.
- <sup>4</sup> Ibid., p. 41.
- <sup>5</sup> Ibid., p. 46.
- <sup>6</sup> Ibid., p. 54.
- <sup>7</sup> Ibid., p. 65.
- <sup>8</sup> Ibid., p. 66.
- <sup>9</sup> Idem.
- <sup>10</sup> Ibid., p. 83.
- <sup>11</sup> Ibid., p. 84.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 85.

## Referencias

- DELEUZE, Gilles, y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2002.
- ONFRAY, Michel, *Antimanual de filosofía*, EDAF, Madrid, 2011.
- REALE, Giovanni-Antiseri, Dario, *Historia de la filosofía*, UPN, Bogotá, 2009.



# APRENDIENDO A DECIR QUE NO

*Mario Alberto Cortez Rodríguez*

*El no y el sí son breves de decir  
y exigen pensar mucho.  
Baltasar Gracián*

## Introducción

Una expresión que hemos acuñado para describir a personas en las que cohabitan un buen grado de necesidad con un pretendido pero falso gusto por la polémica es la de ‘espíritu de contradicción’, y la usamos para referirnos a quienes por sistema gustan de rechazar la verdad de cualquier afirmación que se haga durante una conversación, discusión, análisis o diálogo. Pero hay un elemento adicional que define esta actitud: la resistencia también sistemática a dar razones que sustenten su rechazo o negación. Porque poner en duda o negarse a aceptar alguna afirmación de nuestros interlocutores no nos hace tener, sin más, este espíritu de contradicción. Por el contrario, sabemos que esto constituye una parte importante de lo que llamamos ‘espíritu crítico’, siempre y cuando no lo hagamos por sistema y nos sintamos obligados a justificar mediante argumentos la duda o el rechazo que manifestamos.

Adelino Cattani nos dice que para que un diálogo o un debate se desarrollen de manera adecuada y den algún fruto hay que observar ciertos principios lógicos, éticos y operativos, dos de los cuales es pertinente recordar aquí.<sup>1</sup> Primero, afirma que no debemos eludir las objeciones que se nos plantean. Esto supone que es natural que se pongan reparos a lo que decimos, o que lo hagamos nosotros con lo que otros nos dicen; si no fuera así, entonces no habría razón para continuar con el diálogo o el debate. Pero, segundo, no debemos eludir la carga de la prueba, es decir, estamos obligados a proporcionar las razones que justifican lo que estamos afirmando o, en el caso que nos ocupa, las que fundan nuestras objeciones o críticas a lo que sostiene nuestro interlocutor. Si no lo hacemos, el diálogo se detiene, el debate se frustra y no queda más que el parloteo, la simulación, el desánimo o la violencia verbal.

Es por ello que Baltasar Gracián afirma que personas con este espíritu de contradicción, más que fieras, son bestias que se especializan en echar a perder los buenos momentos con sus “perniciosas necesidades”, por lo que aconseja que “aunque seas inteligente, al ser permanente contradictor lo dificultas todo, y no escapas de ser impertinente, aun siendo entendido”.<sup>2</sup> Aquí es importante subrayar que no debemos confundir el espíritu de contradicción con ser crítico o capaz de sembrar dudas ra-



zonables. El pensamiento crítico recomienda siempre inyectar a nuestras discusiones una cierta dosis de escepticismo.

Por otro lado, el mismo Gracián, en *El arte de la prudencia*, resalta la importancia de saber decir que no. Aconsejan que...

No todo lo que te pidan has de concederlo, ni a todos. No conceder es tan importante como saber conceder, y en los que gobiernan es urgente dominar esto. El secreto está en el modo en que lo hagas: más se estima el “no” del sabio que el “sí” del burdo, pues un “no” endulzado satisface más que un “sí” a secas.<sup>3</sup>

Lo importante cuando decimos ‘no’ es saber exactamente que estamos afirmando con ello y estar dispuesto a dar razones que lo justifiquen.

El espíritu de contradicción se reconoce, como hemos dicho, por su carácter sistemático, por su negativa a dar razones que justifiquen sus rechazos u objeciones, pero yo añadiría un tercero: por el hecho de que, por lo general, no sabe muy bien qué está sosteniendo, qué se está comprometiendo a aceptar cuando niega las afirmaciones de su interlocutor. Y es que con frecuencia se requiere esfuerzo para saber exactamente qué significa la negación de una proposición.

Así, saber decir ‘no’ requiere poseer la sabia firmeza que recomienda Gracián, pero también la claridad necesaria para saber qué es lo que estamos diciendo al negar la afirmación de otro, tanto para asumirlo como para tener la capacidad de fundamentarlo. En este trabajo nos dedicaremos a recordar algunos elementos de la lógica clásica que nos permitirían hacer mejor esta labor.

## Contradecir y negar

Pero, antes que nada ¿qué significa contradecir una proposición? Me parece que el uso ordinario de esta expresión encierra una cierta ambigüedad que no es difícil aclarar. A veces “contradecir” una proposición significa sencillamente afirmar la verdad de otra que implica la falsedad de la primera. Ayudémonos con algunos símbolos: en este primer uso, una proposición  $\beta$  “contradice” a otra,  $\alpha$ , cuando sucede que no pueden ser ambas verdaderas por lo que afirmar la verdad de  $\beta$  implica la falsedad de  $\alpha$ . Por ejemplo, si se afirma que el día de la independencia de la India se celebra el 15 de marzo, alguien podría contradecir esta afirmación al sostener que se celebra en el 15 de octubre. Si esta última afirmación es verdadera, la primera tendría que ser falsa dado que no pueden ser ambas verdaderas. Pero dado que la independencia de ese país se celebra el 15 de agosto, resulta que ambas afirmaciones son falsas. Destaquemos este hecho:

*Existen proposiciones,  $\alpha$  y  $\beta$ , tales que no pueden ser verdaderas ambas pero si pueden ser ambas falsas.*

Cuando esto sucede se suelen llamar a las proposiciones  $\alpha$  y  $\beta$  ‘contrarias’. Esto pasa con la proposición universal afirmativa y la universal negativa del cuadro de oposición de la lógica aristotélica. Por ejemplo, las proposiciones *Todos los profesores de filosofía son aburridos* (universal afirmativa) y *Ningún profesor de filosofía es aburrido* (universal negativa) pueden ser falsas simultáneamente, como de hecho lo son, pero no podrían ser ambas verdaderas. Resulta que también existen pares de proposiciones que pueden ser ambas verdaderas pero no falsas. Por ejemplo, si alguien afirma ‘Algunos profesores de filosofía son aburridos’ y expresa al mismo tiempo ‘Hay profesores de filosofía que no son aburri-

dos', no podría ser acusado de estarse contradiciendo, en este primer sentido, porque efectivamente ambas proposiciones son verdaderas. Pero, ¿pueden ser falsas ambas proposiciones? Pues resulta que no. A esta clase de proposiciones, a falta de mejor nombre, se les ha denominado 'sub-contrarias'. Pero, ¿puede servir una proposición de uno de estos pares para contradecir la otra? Pues no, aunque alguien con ese espíritu de contradicción bien podría verse tentado a ello. Seguramente no ha faltado quien intente controvertir la afirmación *Algunas mujeres son más rápidas que la mayoría de los hombres* replicando que *Algunos hombres son más rápidos que todas las mujeres*.

Pero volvamos a nuestro asunto. Hemos dicho que puedo "contradecir" una proposición afirmando la verdad de una proposición contraria. Pero también puedo contradecir una proposición afirmando la contradictoria de ella, ya no su contraria.

*Existen proposiciones,  $\alpha$  y  $\beta$ , tales que no pueden ser ambas verdaderas ni ambas falsas. Es decir, son proposiciones tales que si la primera de ellas es verdadera, la segunda es falsa; y si la primera es falsa, entonces la segunda es verdadera.*

A  $\alpha$  y  $\beta$  se les llama 'contradictorias', como una relación entre ellas, no como una propiedad de cada una por separado. Esto es, a  $\alpha$  se le llama la 'contradictoria' de  $\beta$ , y viceversa. Es claro que esta relación es justamente la que tienen entre sí una proposición y su negación lógica, por lo que podemos llamar a la negación de una proposición su contradictoria. Ciertamente no sorprenderá a nadie que una forma de contradecir una proposición es afirmando la verdad de su negación. Creo que vale la pena hacer una acotación antes de continuar. Usé comillas cuando me refería a 'contradecir' en su primera acepción, por el hecho de que reservaremos este término, sin comillas, sólo para esta segunda acepción. Quizá sea mejor la palabra 'controvertir' para la primera. Según el diccionario de la RAE, esta palabra significa "discutir extensa y detenidamente sobre una materia defendiendo opiniones contrapuestas". Es verdad que la palabra 'contrapuestas' no aclara mucho, pero no es un exceso suponer que las opiniones contrarias serán parte de su extensión.

## Negaciones y contradicciones

Permítasenos unos breves comentarios sobre la negación. Primero, en español existen diversas formas de negar una proposición. La proposición 'La lógica es difícil' puede ser negada con cualquiera de las siguientes:

*La lógica no es difícil.*  
*Es falso que la lógica sea difícil.*  
*No sucede que la lógica sea difícil.*  
*Miente quien dice que la lógica es difícil.*  
*Nunca es la lógica difícil.*  
*Falta a la verdad quien sostiene que la lógica es difícil.*  
*Es inaceptable la afirmación de que la lógica es difícil.*  
*Es una tontería decir que la lógica es difícil.*  
*No es la lógica difícil.*

Y otras muchas. En lógica, a fin de simplificar esta diversidad de formas de negar una proposición, se reduce a una sola, artificial ciertamente pero efectiva. Se coloca alguno de los siguientes símbolos del lado izquierdo de la proposición que se quiere negar: ‘ $\sim$ ’, ‘-’ o ‘ $\neg$ ’, dependiendo de la tipografía del texto que leemos, de las preferencias del autor o las del profesor que imparte la materia. Aquí usaré el primero. Así, la forma en que negaremos esa proposición es la siguiente:

$\sim$ La lógica es difícil

Y si, generalizando, usamos el símbolo  $\alpha$  para referirnos a cualquier proposición, la forma en que escribiremos su negación será  $\sim\alpha$ .

Segundo, usando el ejemplo anterior, ¿podemos considerar la oración ‘La lógica es fácil’ como una negación de la afirmación ‘La lógica es difícil’? Sin duda que muchas personas dirían con seguridad que sí, pero ¿estarán en lo correcto? Conviene aclarar aquí que podemos distinguir al menos tres significados distintos de la palabra ‘negación’. Primero, hablamos de ‘negación’, en sentido propiamente gramatical, como contraparte de ‘afirmación’. Así, decimos que ‘La lógica es difícil’ es una afirmación, mientras que ‘No es la lógica difícil’ es una negación. Pero, ¿acaso no podemos interpretar ‘La lógica es difícil’ como la negación de ‘La lógica es fácil’? Generalmente llamamos a una proposición ‘negativa’ cuando tiene en su estructura una negación, pero al parecer esto no sucede siempre. No es descabellado interpretar la oración ‘El ser humano es mortal’ como una forma de negar la inmortalidad del ser humano, aunque no tenga el adverbio ‘no’, o alguna locución o expresión asociada, como ‘es falso que’ o ‘nunca’. ¿Cómo aclarar el asunto? Haciendo ciertas convenciones. En este caso, diremos que una proposición está negada, en el primer sentido indicado, cuando tiene un ‘no’ o alguna expresión equivalente, como las que usamos en nuestro ejemplo anterior, y ese ‘no’ afecta al resto de la proposición.

Así, ‘No es verdad que la lógica sea difícil y aburrida’, es una negación en este sentido, pero ‘la lógica es difícil pero no es aburrida’ no es una negación sino una afirmación de dos proposiciones, dado que la negación que aparece sólo afecta a uno de sus componentes, la proposición ‘La lógica es aburrida’, pero no a toda la proposición. En este primer sentido, ni ‘La lógica es fácil’, ni ‘La lógica es difícil’ son negaciones. Es claro que, a diferencia de los otros dos tipos de negación, cuando se piensa como una relación entre proposiciones resulta ser asimétrica; esto es, si  $\alpha$  es la negación, en este primer sentido, de  $\beta$ , entonces  $\beta$  no es la negación de  $\alpha$ .

En segundo lugar, tenemos la negación en el sentido de *controvertir a una proposición*. Así, quien sostiene que ‘La lógica es fácil’ sin duda niega o controvierte la verdad de ‘La lógica es difícil’. Finalmente, tenemos la negación en sentido de contradecir a una proposición, o negación propiamente en sentido lógico. Para aclarar la diferencia entre estos dos sentidos de la negación observemos que si bien la proposición ‘La lógica es difícil’ controvierte la proposición ‘La lógica es fácil’, no es claro que una sea la negación, en sentido lógico, de la otra.

Quizá se aclare un poco más el asunto si definimos la negación lógica en términos de pares contradictorios.

*Una proposición es la negación lógica de otra cuando, y sólo cuando, ambas son contradictorias entre sí.*

Así, es frecuente que una proposición sea la negación lógica de otra sin que ninguna de las dos sea una negación en el primer sentido, al que calificamos de 'gramatical'. Por ejemplo, 'Los filósofos son aburridos' es la negación lógica de 'Hay filósofos que no son aburridos'. Es ésta una relación simétrica, si  $\alpha$  es la negación lógica de  $\beta$ , entonces esta última es la negación lógica de la primera. Así, es correcto decir que 'La lógica es difícil' es la negación lógica de 'No es verdad que la lógica es difícil', pero no lo es en el primer sentido. En éste, es esta última la negación de la primera.

Pero, insistamos en nuestra pregunta ahora en términos de esta distinción: ¿es la proposición 'La lógica es difícil' la negación lógica de 'La lógica es fácil'? Difícil darle respuesta sin antes hacer ciertas precisiones semánticas. A una proposición y su negación lógica se les caracteriza comúnmente como siendo conjuntamente exhaustivas y mutuamente excluyentes. ¿Qué quiere decir esto? Que sean excluyentes significa que si decimos que  $\alpha$  niega lógicamente a  $\beta$  entonces la verdad de una de ellas excluye la verdad de la otra, es decir, que no pueden ser ambas verdaderas. Así, dos proposiciones contrarias son mutuamente excluyentes, pero no serán exhaustivas.

Que los pares contradictorios son exhaustivos tiene una explicación un poco más difícil. La idea es que entre las dos proposiciones se están cubriendo todos los "mundos posibles", o bien todos los "estados de cosas" que pueden presentarse en el mundo. Es decir, que estos "estados de cosas" que pueden presentarse en el mundo se dividen en dos clases, una clase, llamémosle A, es la de los estados de cosas que hacen verdadera a  $\alpha$ , mientras que la otra, B, es la de los que hacen verdadera a  $\beta$ . Que sean excluyentes significa que  $\alpha$  no es verdadera en ninguno de los estados de cosas de la clase B, mientras que  $\beta$  no puede ser verdadera en ninguno de los de la clase A. Que sea exhaustiva significa que no hay estados de cosas que puedan presentarse en el mundo que no estén en A o en B. Si los hubiera, bien podría suceder que  $\alpha$  y  $\beta$  fueran falsos en ellos. Nuestro ejemplo puede servir para aclarar esto. La proposición 'La lógica es fácil' será la negación lógica de 'La lógica es difícil' siempre y cuando cualquier disciplina o actividad que podamos concebir pueda ser calificada de 'fácil' o 'difícil', y de ninguna otra manera. Si pensamos que hay actividades que puedan ser calificadas como más o menos fáciles, o más o menos difíciles, como estando "a la mitad" entre ser fáciles o difíciles, entonces una no puede ser la negación lógica de la otra, dado que este caso las dos serían falsas. Si pensamos que 'difícil' y 'fácil' no son dos polos compactos y ajenos, sino los puntos extremos de una escala continua, entonces una no puede ser la negación lógica de la otra. Así, cuando nos referimos a números enteros positivos, la afirmación 'n es par' es la negación lógica de 'n es impar', dado que un número entero positivo no puede ser par e impar a la vez (exclusividad), y debe tener necesariamente una de las dos propiedades (exhaustividad). Pero, cuando nos referimos a acciones o conductas humanas, la proposición 'c es buena' no es la negación lógica de 'c es mala', aunque los maniqueos pensarían que esto último no es verdad.

Es muy importante tener en cuenta este asunto ya que, de no hacerlo, podemos generar falsos dilemas o ser víctimas de ellos. Otro peligro es el de pensar que estamos ante un par contradictorio de proposiciones cuando estamos ante dos proposiciones que sólo se controvierten. *Grosso modo*, un dilema<sup>4</sup> existe cuando debemos elegir entre dos opciones que se nos presentan como mutuamente excluyentes y exhaustivas (es decir, como si estas opciones fueran expresables justamente en un par contradictorio), pero sucede con frecuencia que en realidad no lo son. Así, podemos escapar de un falso dilema mostrando que las opciones no son exhaustivas, es decir, que existen otras opciones que no se están considerando. Simplificando un poco, cuando una persona sostiene, desde una perspectiva maniquea, que toda conducta humana es buena o mala, se le puede responder mostrándole que hay conductas humanas a las que no tiene sentido calificarlas de buenas o malas, es decir, que hay conductas que no son moralmente

significativas, aun manteniendo el supuesto de que una de las tareas de la moral es calificar un acto humano de bueno o malo, cosa que, por otro lado, no todo el mundo acepta.

También podemos considerar pares contradictorios a dos afirmaciones que, a lo más, se controvierten, aunque no estemos tratando de establecer un dilema. ¿Contradecimos a quien sostiene que la eutanasia debería legalizarse afirmando que la eutanasia es éticamente injustificable? ¿Lo hacemos sosteniendo que la vida siempre es justa ante quien suscribe la creencia de que nunca lo es?

## Sin negaciones externas

Tomemos nuevamente una negación en el primer sentido que analizamos según la cual una proposición es una negación cuando tiene un 'no', o una palabra claramente asociada a ella, y ese 'no' afecta al resto de la proposición. En términos de la lógica simbólica una proposición está negada cuando el símbolo ' $\sim$ ' es el conectivo principal o, de manera equivalente, el último que aparece en la fórmula cuando se analiza cómo se construye dicha fórmula a partir de los componentes atómicos que contiene. Así la proposición  $\sim(p \ \& \ q)$  es una negación en este sentido, mientras que la proposición  $(p \ \& \ \sim q)$  no lo es. Llamaremos 'negación externa' a la negación que es el último símbolo lógico que se escribió en la fórmula al ser "construida". En este sentido, una proposición molecular negada necesariamente tiene una negación externa. Propongámonos la siguiente tarea: encontrar la negación lógica de una proposición compuesta o molecular pero sin negaciones externas.

Desde luego, habrá que distinguir dos casos: cuando la proposición que queremos negar está escrita en lenguaje natural, y cuando lo está en símbolos de la lógica clásica, sea de proposiciones o de cuantificadores. Un objetivo de este trabajo es mostrar cómo es mucho más sencillo llevar una proposición con negaciones externas a una que no tenga ninguna si la tenemos en términos del lenguaje de la lógica clásica, cuando es posible formalizarla en éste.

Iniciemos con algunos ejemplos en lenguaje natural.

1. *En nuestro país tener dieciocho años no es una condición necesaria para empadronarse.*
2. *Maupassant fue un escritor y matemático francés.*
3. *La opinión pública es favorable al presidente o éste se sentirá mal.*
4. *Si obtienes buenas notas este año, podrás mantener tu beca.*
5. *Un acto es moralmente correcto cuando, y sólo cuando, las consecuencias del mismo son benéficas para muchas personas.*
6. *Los actos libres generan responsabilidad moral.*
7. *La eutanasia es aceptable en algunos casos.*

Tomemos cada una y tratemos de negarla, pero de forma que lleguemos a una paráfrasis que no contenga una negación externa, aunque no sea fácil determinar cuándo existe una de éstas en las proposiciones del lenguaje natural. Tratemos de escribir la negación en buen español.

1. La negación más inmediata será algo así como: *Es falso que en nuestro país tener dieciocho años no sea una condición necesaria para empadronarse.* Pero, ¿cómo procesamos las negaciones de proposiciones que están negadas externamente? Negar una proposición que niega a su vez una proposición  $\alpha$ , es equivalente a afirmar la verdad de  $\alpha$ . Si alguien afirma que 'Juan no vino a clase', y otra persona

niega esto (aunque no formule explícitamente la proposición ‘El falso que Juan no haya venido a clase’ o alguna paráfrasis de ella), quien lo esté escuchando sabría que lo que quiere decir es que ‘Juan sí vino a clase’. Así, esta negación se puede parafrasear como sigue: *En nuestro país tener dieciocho años es una condición necesaria para empadronarse.*

2. Se puede negar diciendo *No es verdad que Maupassant fue un escritor y matemático francés.* Quien dice esto, y dando por sentado que era francés, ¿está sosteniendo que Maupassant no fue ni escritor, ni matemático? No. Lo que afirma es que no fue ambas cosas, es decir, que o bien no fue escritor, no fue matemático, o que efectivamente no fue ninguna de las dos cosas. Pero no está diciendo que esta última posibilidad sea la única aceptable. Es claro que no fue ambas cosas cuando resulte que no fue, al menos, alguna de las dos. Así, la negación anterior es equivalente a *O bien Maupassant no fue escritor, o no fue matemático*, lo que por cierto es verdad, dado que fue escritor pero no matemático.
3. Su negación directa es *No es cierto que, o la opinión pública es favorable al presidente, o éste se sentirá mal.* Pero, ¿es claro qué estamos diciendo con esto? La afirmación original es una disyunción, o sucede una cosa, o sucede la otra, o incluso ambas. Si negamos que se dé alguna de estas alternativas, sostenemos entonces que no se da ninguna de ellas, por lo que una negación, sin negación externa, sería: *La opinión pública no es favorable al presidente pero éste no se sentirá mal.*
4. *Si obtienes buenas notas este año, podrás mantener tu beca.* La forma de esta proposición es la de un condicional, que está compuesta por una proposición llamada ‘antecedente’ y otra denominada ‘consecuente’, en la que se afirma que la primera es una condición suficiente para la segunda. Su negación inmediata es *No es cierto que si obtienes buenas notas este año, podrás mantener tu beca.* Una condición no es suficiente cuando sucede que aunque la condición establecida se cumple, no sucede lo mismo con lo condicionado. Así, su negación es equivalente a la proposición, ya sin negaciones externas, *Puedes obtener buenas notas este año, y no mantener tu beca.*
5. La negación directa es *No es verdad que un acto sea moralmente correcto cuando, y sólo cuando, las consecuencias del mismo son benéficas para muchas personas.* Como es claro, nuestra proposición original está compuesta por dos, y unidas con el conectivo ‘y’ (‘cuando, y sólo cuando’). Esto puede ser analizado en términos de dos tipos de condiciones. ‘Cuando  $\beta$ ,  $\alpha$ ’, significa que  $\beta$  es una condición suficiente para  $\alpha$ ; esto es, *basta que se dé  $\beta$  para que suceda  $\alpha$ .* En nuestro ejemplo, *Basta que las consecuencias de un acto sean benéficas para muchas personas, para que ese acto sea moralmente correcto.* ‘Sólo cuando  $\beta$ ,  $\alpha$ ’, significa que  $\beta$  es una condición necesaria para  $\alpha$ ; lo que quiere decir que *si  $\beta$  no se cumple, tampoco se cumple  $\alpha$ .* Así, decir que  $\alpha$  cuando, y sólo cuando,  $\beta$  es lo mismo que decir que  $\beta$  es una condición necesaria y suficiente para que suceda  $\alpha$ .

Vimos ya en el ejemplo 2 que negar una proposición que afirma la verdad de dos enunciados es lo mismo que decir que al menos uno de los dos es falso. Por lo tanto, decir que *No es verdad que  $\alpha$  cuando, y sólo cuando,  $\beta$*  es lo mismo que decir que *No es  $\beta$  una condición suficiente, y necesaria, para  $\alpha$* , que equivale a *No es  $\beta$  una condición suficiente para  $\alpha$ , o no es  $\beta$  una condición necesaria para  $\alpha$ .* Vimos en el ejemplo anterior que negar que  $\beta$  es una condición suficiente para  $\alpha$ , quiere decir que  $\beta$  puede cumplirse y, no obstante,  $\alpha$  no darse. Por otro lado, negar que  $\beta$  es una condición necesaria para  $\alpha$ , es sostener que  $\beta$  podría no cumplirse mientras que  $\alpha$  sí se da. Así, *No es verdad que  $\beta$  cuando, y sólo cuando,  $\beta$*  quiere decir que  *$\beta$  puede cumplirse y, no obstante,  $\alpha$  no darse; o bien, que  $\beta$  puede no cumplirse mientras que  $\alpha$  sí se da.*

Finalmente, la negación directa de la proposición puede ser parafraseada sin pérdida de significado diciendo que *Las consecuencias de un acto pueden ser benéficas para muchas personas sin ser un acto*

*moralmente correcto; o bien, las consecuencias de un acto pueden no ser benéficas para muchas personas y aun así ser un acto moralmente correcto.*

6. Su negación directa es *No es cierto que los actos libres generen responsabilidad moral*. Pero, ¿estamos diciendo que *todos* los actos libres generan responsabilidad moral, o sólo que *algunos* de ellos lo hacen? Al parecer es la primera opción, por lo que una manera equivalente de formular esta negación directa es *No es cierto que todos los actos libres generen responsabilidad moral*. Lo que estamos negando es que el que un acto sea libre es una condición suficiente para que genere responsabilidad moral, lo que, de acuerdo con el análisis de nuestro ejemplo 4, significa que un acto puede ser libre y, no obstante, no generar responsabilidad moral.

Por otro lado, ¿a qué nos comprometemos cuando decimos que, de una cierta clase de entidades, no todas tienen cierta propiedad? ¿Queremos acaso decir que ninguna de esas entidades tiene esa propiedad? Es claro que no. Cuando afirmamos, por ejemplo, que no todos los políticos son corruptos, no estamos diciendo que ningún político lo sea, sino sólo que algunos no lo son. Observemos además que, de hecho, la afirmación *Todos los políticos son corruptos* es falsa, pero también es falsa *Ningún político es corrupto*, y si ambas son falsas, no puede una ser la negación de la otra. Ya vimos antes que una proposición y su negación, necesariamente, no pueden ser ambas verdaderas, ni ambas falsas.

Así, esta negación directa es equivalente a *Existen políticos que no son corruptos*, o bien, *Algunos políticos no son corruptos*.

7. Su negación inmediata es *No sucede que la eutanasia sea aceptable en algunos casos*. ¿Será la proposición *En algunos casos la eutanasia no es aceptable* una paráfrasis del todo equivalente a la negación anterior? ¿Dicen lo mismo ambas proposiciones? Basta convencernos de que puede ser una verdadera y la otra falsa para saber que no dicen lo mismo o que no son lógicamente equivalentes. ¿Lo será la proposición *La eutanasia es aceptable en todos los casos*? Pues resulta que no, ninguna de las paráfrasis es equivalente a la negación directa.<sup>5</sup>

Para tratar de aclarar esto, recurrimos a una estrategia muy común en la lógica, que es la de plantear una situación cuyo análisis se ha complicado en términos de otra situación que nos es más clara y familiar, aunque sea trivial. Analicemos la proposición *No es verdad que en algunos partidos el jugador mexicano haya anotado goles*. ¿Será lo mismo que decir *En algunos partidos el jugador mexicano no anotó goles*? ¿Será equivalente a la afirmación *El jugador mexicano anotó goles en todos los partidos*? Es claro que no. Queremos decir que *El jugador mexicano no ha anotado goles en ningún partido*.

Si están convencidos de lo anterior, la negación directa que estamos analizando es equivalente a *La eutanasia no es aceptable en ningún caso*, o bien, *En ningún caso es aceptable la eutanasia*.

En la lógica formal, lo anterior se “codifica” mediante el uso de símbolos que permiten expresar cada equivalencia sin vaguedades ni ambigüedades, con la ventaja de que son un buen recurso para recordar con facilidad la forma en que se niegan muchas proposiciones y, además, nos permiten encontrar equivalencias de las negaciones de proposiciones que combinan muchos de los elementos de estas proposiciones básicas. Para concluir, daremos un ejemplo de esto. Pero antes exponemos la forma en que simbolizan habitualmente las equivalencias analizadas.

A		
1. Negación de una negación Decir que es falsa la negación de una proposición es afirmar su verdad.	$\sim \sim \alpha$	$\alpha$
2. Negación de una conjunción. Decir que es falso afirmar que dos proposiciones son verdaderas, es decir que al menos una de ellas es falsa.	$\sim (\alpha \& \beta)$	$(\sim \alpha \vee \sim \beta)$
3. Negación de una disyunción. Negar que al menos una de dos proposiciones es verdadera, es afirmar que ninguna lo es.	$\sim (\alpha \vee \beta)$	$(\sim \alpha \& \sim \beta)$
4. Negación de un condicional. Decir que es falso que algo es una condición suficiente para otra cosa, es sostener que esa condición puede cumplirse sin que se dé lo que estaba condicionando.	$\sim (\alpha \rightarrow \beta)$	$(\alpha \& \sim \beta)$
5. Negación de un doble condicional. Decir que algo no es condición suficiente y necesaria para otra cosa, es afirmar que esa condición no es suficiente o que no es necesaria.	$\sim (\alpha \leftrightarrow \beta)$	$((\alpha \& \sim \beta) \vee (\sim \alpha \& \beta))$ o bien $(\sim (\alpha \rightarrow \beta) \vee \sim (\alpha \rightarrow \beta))$
6. Negación de un cuantificador universal. Decir que no todo cumple con cierta condición, es afirmar que algo no la cumple.	$\sim (\forall x) \alpha$	$(\exists x) \alpha$
7. Negación de un cuantificador existencial. Decir que no existe algo que cumpla con cierta condición, es afirmar que nada la cumple; o bien, que cualquier cosa que consideremos, no la cumple.	$\sim (\exists x) \alpha$	$(\forall x) \sim \alpha$



El ejemplo es el de la negación de la proposición *Siempre hay un roto para un descosido*. ¿Será su negación el enunciado *Nunca hay un roto para un descosido*? No, nuevamente por el hecho de que ambas afirmaciones pueden ser falsas. Decir que *Siempre hay un roto para un descosido* es equivalente a afirmar que *Para todo roto siempre hay un descosido*. Hay varias maneras de determinar qué queremos decir al negar este proverbio. Una es la de determinar su significado en términos más claros, negar esta nueva afirmación y luego reformularla en los términos originales. La otra alternativa es la de simbolizar esta proposición en términos del lenguaje de la lógica elemental, y proceder a hacer la negación haciendo uso de las equivalencias enlistadas en el cuadro.

Debemos empezar, en la primera estrategia, determinando un significado del proverbio en una formulación que respete la forma gramatical original. No hay un único significado posible pero, para no abundar en el asunto, supongamos que lo que se quiere decir con él es que *A nadie le falta alguien que lo quiera*, o bien, *Toda persona tiene a alguien que la quiera*.<sup>6</sup> La negación directa es *No toda persona tiene alguien que la quiera*, que es equivalente a *Hay personas que no tienen a alguien que las quiera*, o *Hay personas a las que nadie las quiere*. Reformulando esta última afirmación en los términos originales, llegamos a *Hay algunos rotos para los cuales no hay ningún descosido*.

La segunda estrategia posible es la enfrentarla como si fuera un problema de formalización en el lenguaje de la lógica elemental. *Siempre hay un roto para un descosido* se puede parafrasear como *Para toda persona que tenga la propiedad de ser roto, existe una persona con la propiedad de ser descosida que tiene cierta relación con la primera*. En el lenguaje de la lógica elemental tendríamos que se formalizaría como sigue:



$(\forall x) (Rx \textcircled{R} (\$y) (Dy \& yQx))$ , donde R es el predicado “ser una persona rota”, D el predicado “ser una persona descosida” y Q expresa una relación entre la persona y, la descosida, y la persona x, la rota.

Negando esta fórmula y haciendo uso de las equivalencias de la tabla, y aplicándolas una a una, encontramos una fórmula equivalente que no está negada externamente.

$\sim(\forall x) (Rx \rightarrow (\exists y) (Dy \& yQx))$  que es equivalente, por (6), a  
 $(\exists x) \sim(Rx \rightarrow (\exists y) (Dy \& yQx))$  que a su vez es equivalente, por (4), a  
 $(\exists x) (Rx \& \sim(\exists y) (Dy \& yQx))$  que es equivalente, por (7), a  
 $(\exists x) (Rx \& (\forall y) \sim(Dy \& yQx))$  que equivale, por (2), a  
 $(\exists x) (Rx \& (\forall y) (\sim Dy \vee \sim yQx))$  llegando finalmente a  
 $(\exists x) (Rx \& (\forall y) (Dy \rightarrow \sim yQx))$ <sup>7</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Cattani, Adelino, “Las reglas del diálogo y los movimientos de la polémica”, en [https://www.uv.es/sfvp/quadern\\_textos/v32-33p7-20.pdf](https://www.uv.es/sfvp/quadern_textos/v32-33p7-20.pdf) (Consultado el 30 de octubre de 2017).

<sup>2</sup> Gracián, Baltasar, “El arte de la prudencia”, en [https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/formacion\\_integral/abril/valorConvivencia/descargables/el\\_arte\\_de\\_la\\_prudencia.pdf](https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/formacion_integral/abril/valorConvivencia/descargables/el_arte_de_la_prudencia.pdf) (consultado el 9 de octubre de 2017)

<sup>3</sup> Íbid.

<sup>4</sup> Por ‘dilema’ “se entiende en general un conjunto formado por dos opciones bastante problemáticas, ninguna de las cuales deseamos seguir o aceptar. En algunos casos es muy difícil decidir y puede haber buenas inferencias prácticas que apoyen ambas alternativas. La decisión es particularmente penosa cuando ambas opciones conllevan algo doloroso o tenemos fuertes razones para pensar que cada una tropieza con serias consideraciones prácticas a la hora de seguir una determinada acción”. (Luis Vega Reñón y Paula Olmos Gómez (eds.), *Compendio de Lógica, Argumentación y Retórica*, Madrid, Trotta, 2011, p. 204).

<sup>5</sup> Aquí se muestra un hecho muy peculiar en el estudio de la lógica. No es que ésta establezca formas correctas de equivalencias entre proposiciones o de inferencias de la nada, sino que supone que estas formas correctas ya funcionan en el lenguaje. En este párrafo se hace uso justamente de lo que está queriendo mostrar. Enunciamos dos proposiciones, y preguntamos si alguna de ellas es equivalente a la negación directa de la proposición 7; al decir que la respuesta es no, estamos diciendo que ninguna es equivalente. Pero esta equivalencia es justamente la que queremos establecer. Pero esto no implica circularidad viciosa alguna.

<sup>6</sup> Aunque ciertamente esta interpretación deja de lado la connotación peyorativa con la que suele aplicarse este dicho o proverbio, según el cual cualquier persona, aunque sea rara o poco apreciada, puede encontrar a alguien, generalmente con las mismas particularidades u otras semejantes, con la que pueda establecer una relación amorosa, de amistad o de complicidad. Para nuestros fines, no es necesario tomar en cuenta esta connotación.

<sup>7</sup> Aquí hacemos uso de que una fórmula  $(a \textcircled{U} b)$  es equivalente a  $(\sim a \textcircled{R} b)$ , haciendo uso también la equivalencia 1 de la tabla. Para convencernos de manera intuitiva que estas dos fórmulas son equivalentes, pensemos que, por usar un ejemplo trivial, decir que una persona “se va con melón o con sandía”, es lo mismo que decir que “si no se va con melón, se va con sandía”, o también, que “si no se va con sandía, se va con melón”.



# NOTAS PARA LA CONCIENCIA DE LA MUERTE<sup>I</sup>

*Jaime Vieyra García*

*Oh hermano, el lugar de la oscuridad y el frío  
es la fuente de la vida y la copa del éxtasis (...)  
¡Busca larga vida en tu propia muerte!  
Jalal al-Din Rumi, Mathnawi.*

## Prólogo

Agradezco a la doctora Edith González el haber suscitado estas notas que voy a compartir con ustedes y a los seres vivos y muertos que me han llevado a pensarlas. En estas palabras introductorias quiero acotar el sentido de mi texto: se trata, básicamente, de avanzar hacia un concepto existencial de la muerte que permita despertar la conciencia de su significado crucial para nuestra libertad, para nuestra salud y para nuestro gozo de vivir. Al calificar de “existencial” este concepto busco indicar la orientación de las reflexiones que siguen y delimitarlas frente a otras posibles. Positivamente, se inspiran en la línea de reflexiones de la filosofía existencial que, desde Sören Kierkegaard a Emilio Uranga, han puesto el acento en la importancia de la muerte para comprender el carácter de nuestra existencia, ligada a fenómenos como el tiempo, la angustia y la elección. La primera parte de esta exposición constituye, en este sentido, una interpretación de la elaboración heideggeriana temprana del concepto de la existencia como *ser-para-la-muerte* (*Sein-zum-Tode*); la segunda, un desarrollo y aplicación de la conciencia de la muer-

te que se deriva de esa elaboración, en relación con algunas tradiciones espirituales. Negativa o limitativamente, estas notas no abordarán la muerte en su significación biológica, como un fenómeno opuesto a la vida, sino, justamente, como algo esencialmente concomitante a la vida: existir es, en efecto, vivir muriendo o morir viviendo, de tal modo que no se puede comprender la vida sin la muerte; tampoco abordaré los problemas teológicos o metafísicos, sobre ¿por qué hay muerte? o ¿qué hay después de la muerte?, puesto que de esto carezco de un saber claro y comunicable; tampoco, en tercer lugar, voy a ocuparme, a pesar de la innegable importancia de ese tema, de la muerte de los otros, sino de la muerte “cada vez mía”, como dice Heidegger, es decir, del significado de la muerte en la más radical individuación, la tuya, la mía, la de cada cual, que posee un carácter estructural singular; en efecto, la muerte de los otros, de los seres queridos, por ejemplo, no es sólo desaparición de algunos entes en el mundo, sino la aniquilación de los mundos de experiencia que ellos eran y que comunicaban con nosotros, lo cual puede ser

devastador para nuestro estar-en-el-mundo, pero la muerte propia es la destrucción de la totalidad existencial de nuestro mismo estar en el mundo, desde el cual y en el cual podemos experimentar todo. Una última acotación antes de comenzar; presento sólo unas notas para un concepto, es decir, algunas ideas en palabras, con la esperanza de suscitar el diálogo reflexivo que nos conduzca a la conciencia de la muerte. Para nosotros los filósofos los conceptos son algo muy importante, pues ellos establecen las orientaciones del existir, pero en verdad los conceptos sólo son proyectos, propuestas, que para convertirse en algo real y fecundo necesitan la carne y la sangre de la experiencia. Por eso decía Baltasar Gracián que “la misma Filosofía no es otro que meditación de la muerte, que es menester meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después”.<sup>2</sup> Es en ese sentido que quiero presentar la muerte, entendida existencialmente, como la piedra de toque de todos nuestros conceptos.

## 1. El sentido existencial de la muerte en el pensamiento del joven Heidegger

*El adelantarse hasta la posibilidad de ser más extrema no significa morir, sino vivir. La pesadez del Dasein reside en este vivir y no en morir.*  
Heidegger, *El concepto de tiempo*.<sup>3</sup>

Desde sus textos tempranos Heidegger advirtió la importancia central de la muerte para comprender el problema del sentido de la existencia. En su proyecto filosófico fundamental que buscaba replantear sobre nuevas bases la pregunta por el Ser, la revelación de la finitud de la temporalidad humana es un punto clave. De manera general, la visión de la muerte le permitió convertir las preguntas ontológicas, referidas al Ser, al Tiempo y a la Realidad en preguntas

existenciales; así, por ejemplo en la conferencia de Marburgo sobre *el concepto de tiempo* de 1924, donde realizó una sorprendente transformación de la pregunta metafísica “¿Qué es el tiempo?” en la punzante pregunta ontológico-existencial “¿Soy yo mi tiempo?”, la muerte o, más precisamente, la posibilidad de anticipar la propia muerte, es el gozne que permite reformular la pregunta tradicional (, universal) en una pregunta que interroga por la estructura de la temporalidad singular, concreta, finita de nuestra existencia:

*¿Qué significa eso de tener en cada caso la propia muerte? Consiste en que el ser-ahí se encamina anticipadamente hacia su haber sido como su posibilidad más extrema, que se anuncia inmediatamente con certeza y a su vez con plena indeterminación. El ser-ahí como vida humana, es primariamente ser posible, es el ser de la posibilidad de un seguro y a la vez indeterminado haber sido.*<sup>4</sup>

El tiempo de nuestra existencia, que Heidegger llama *temporalidad* (*Zeitlichkeit*) para distinguirlo del tiempo general, homogéneo e infinito de los relojes, está marcado por la muerte no como un evento futuro, sino como la futuridad misma del existir, puesto que la muerte es la posibilidad más radical y cierta, aunque indeterminada, de todas nuestras posibilidades. Aquí se encuentran ya indicadas algunas notas fundamentales del concepto existencial de la muerte que se desarrollan en el capítulo primero de la segunda sección de *Ser y tiempo*, en el sentido, también estratégico, de la posibilidad de una captación de la totalidad estructural auténtica del existir como condición de la comprensión del sentido del Ser. Se recordará que toda la primera sección de la obra central de Heidegger aborda el estar-en-el-mundo como estructura básica del existir en lo que él llama “la cotidianidad media dominada por el Uno”, es decir, la existencia inauténtica determinada por las habladurías, la publicidad y la ambigüedad. La segunda sección busca, en cambio, interpretar el estar-en-el-mundo desde la perspectiva de la tem-

poricidad que somos como horizonte o campo de revelación del sentido, cosa imposible si se desconoce el carácter fundamental del existir, que es ser finito o ser-para-la-muerte. Y aquí Heidegger se enfrenta a la tarea de mostrar que la manera habitual de pensar en la muerte es encubrirla y, con ello, inadvertidamente, encubrir el existir en lo que tiene de más propio y radical. Cuando se dice “uno se muere pero todavía no y no vale la pena pensar en ello”, apunta Heidegger:

La muerte es comprendida en tal decir como algo indeterminado que ha de llegar alguna vez y de alguna parte, pero que por ahora *no está todavía ahí* para uno mismo y que, por lo tanto, no amenaza (...) La interpretación pública del Dasein dice: ‘uno se muere’, porque así cualquiera, y también uno mismo, puede persuadirse de que cada vez, no soy yo precisamente, ya que este uno no es *nadie*. El morir es nivelado a la condición de un incidente que ciertamente hiere al Dasein, pero que no pertenece propiamente a nadie. Si alguna vez la ambigüedad es propia de la habladuría, lo es en este decir sobre la muerte.<sup>5</sup>

Así que la supuesta certeza de la muerte, en el habla común, es más bien una manera de tranquilizarse, encubrirse y alienarse del propio ser mortal; esta huida ante la muerte, subraya Heidegger, es huida ante el sí mismo más propio, huida fundada en el miedo al propio poder-ser del existente.

Desde sus primeros escritos sobre el tema Heidegger postulaba la necesidad de una “serena angustia” para asumir, comprender y “adelantarse” a la propia muerte, en vez de convertir la inevitable angustia ante la muerte –es decir, ante el propio ser mortal– en el miedo cobarde que se oculta esta posibilidad, la más esencial de todas las nuestras. Al pensar la muerte como “la posibilidad más propia, irrespectiva, insuperable, cierta e indeterminada” del existir<sup>6</sup> hay que entender el término *posibilidad* no como algo lógicamente distinto a la necesidad, sino como algo que no se reduce a un hecho exterior o evento “real”, es decir como una

posibilidad siempre inminente: el existir mismo es un poder-ser, es decir, un ser de posibilidades, de todas las cuales hay una señalada porque implica la imposibilidad radical o la anulación de todas nuestras posibilidades. La certeza de la muerte no puede fundarse por tanto en una evidencia empírica sino en la comprensión de nuestro ser como ser-posible: es la más propia porque está en la esencia de nuestra temporalidad, es irrespectiva porque implica de destrucción del estar-en-el-mundo cada vez mío, es insuperable porque se funda en nuestro modo de ser, es cierta porque no es un hecho exterior y es indeterminada porque puede ocurrir en cualquier momento. Esta última nota es la que escamotea la habladuría con más fuerza: se dice “uno se muere pero todavía no” y así se desplaza la certeza de la muerte a un futuro incierto, infinito, como si nuestro existir fuera virtualmente inmortal. Pero desde que nacemos los seres humanos estamos muriendo y en todo momento podemos dejar de vivir.

Heidegger consideraba que la actitud adecuada ante la muerte como posibilidad cierta e inminente es *adelantarse* a ella, integrarla conscientemente al existir:

*{E}l adelantarse le revela al Dasein su pérdida en el ‘uno mismo’ y lo conduce ante la posibilidad de ser sí mismo sin el apoyo primario de la solicitud ocupada, y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia. La libertad para la muerte.<sup>7</sup>*

Si el existente, en vez de encubrirse su propia muerte, se le adelanta, puede romper con la fijeza de la existencia ya alcanzada, elegir sus verdaderas posibilidades sin reducirlas a las de otros, afirmar su ser entero en la riqueza redescubierta del estar-en-el-mundo y, en fin, elegirse a sí mismo.

## 2. La conciencia de la muerte: libertad, salud, gozo

*Todos dan importancia al morir: pero la muerte no es todavía una fiesta. Los hombres no han aprendido aún cómo se celebran las fiestas más bellas.*  
Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

¿Qué significa este “adelantarse a la muerte propia” como actitud auténtica del existir? Obviamente se trata de romper el ocultamiento de que la muerte pertenece a nuestro ser más propio, de asumir claramente que *hay muerte* y que ésta no es un evento fortuito exterior, sino que es, en cierto modo, nuestra temporalidad misma y el inevitable destino de aniquilación de la totalidad de nuestro ser, la borradura de nuestro estar-en-el-mundo, de nuestra comprensión, de nuestra afectividad, de nuestro decir y de todas nuestras relaciones. Se trata, pues, de ver claramente, sin

ilusiones ni subterfugios, hacia lo verdaderamente serio y definitivo que hay en nuestra experiencia: la destrucción inevitable de nuestra existencia y de comprenderlo e interpretarlo como posibilidad siempre inminente. Adelantarse a esa posibilidad es dejar a un lado la idea de la muerte como algo real (como algo realizable), calculable o esperable, y más bien comprenderse a sí mismo como un existente estar siempre vuelto a la muerte; adelantarse a esa posibilidad es acrecentarla y abrirse a ella para elegir las posibilidades efectivas de nuestro poder-ser. Tampoco se trata de pensar obsesivamente en la muerte o estar pendiente de ella sino contar con ella para determinar el alcance de nuestros proyectos y la riqueza de lo que nos es dado. Se trata de colocarse en esa disposición afectiva de zozobra que cantaban los poetas nahuas, como Nezahualcóyotl:

¡Así es como vivimos!  
breve instante a tu lado,



junto a ti, Autor de la vida:  
 Vine a que me conozcan  
 aquí, sobre la Tierra.  
 ¡Nadie habrá de quedarse!:  
 Plumas de quetzal se hacen trizas,  
 pinturas se van destruyendo,  
 las flores se marchitan.  
 ¡Todo es llevado allá  
 a la casa del Sol!<sup>8</sup>

Esa singular oscilación entre la alegría de estar vivo y la tristeza de la muerte inevitable e inminente (pues estamos “sólo un momento aquí en la Tierra”) coloreaba la existencia de nuestros antepasados y les llevaba a apreciar el valor de la vida y la importancia de la amistad y la comunidad:

(...) Ah, nosotros recogemos cual esmeraldas  
 tus hermosos cantos,  
 autor de la Vida:  
 también como un don de amistad:  
 ¡Ojalá los realicemos con plenitud  
 aquí en la Tierra!  
 Por eso me entristezco yo cantor,  
 por eso lloro:  
 No se transportan las flores  
 allá a su casa;  
 no se transportan los cantos...  
 ¡pero viven aquí en la Tierra!  
 ¡Gozad de ellos,  
 oh, amigos! (...)<sup>9</sup>

Ya en los pensadores nahuas, como en distintas tradiciones poéticas y espirituales, aparecían cuatro posibilidades del adelantarse a la muerte, lo que en adelante llamaré *conciencia de la muerte*: la primera es la actitud *nihilista*, que aparece cuando se elimina el velo cotidiano y que conduce a la idea de que todo es vano, inútil, sin sentido, puesto que todo, incluida la entera historia humana y aun el cosmos mismo, se dirige a la aniquilación. Es la actitud de aquellos que Nietzsche cuestionaba, con amorosa crueldad que “Si encuentran un enfermo, o un anciano o un cadáver, en seguida dicen: ‘la vida está refutada’. /Pero sólo están refutados ellos, y sus ojos, que no ven más que *un solo* rostro de la existencia”.<sup>10</sup> “¡En vano hemos venido a vivir en la Tierra! ¡Nada hay verdadero aquí!”

Esta actitud, en la medida en que supone una interpretación negativa de las propias posibilidades existenciales, conduce al abandono de la propia vida en manos de otros y, en su fórmula extrema y más consecuente, al suicidio. Aquí se asume que el sentido de la vida es la muerte.

La segunda actitud es la *hedonista*. En su forma elemental es la convicción de que siendo la vida algo fugaz y pasajero lo único que importa es gozar lo más posible y evitar el sufrimiento. Lo que otorga sentido a la existencia es el placer, ya sea en la forma de una cadena de pequeños placeres para sobrellevar el peso de la existencia, ya sea en la forma de grandes éxtasis que rompan la monotonía de la vida cotidiana, apurando a grandes sorbos lo que quede de la vida.

La tercera forma es la búsqueda de *trascendencia*. Es la forma más prestigiosa de otorgar sentido a la existencia, tanto en Mesoamérica como en Occidente: en su expresión más básica es el esfuerzo por levantarse por encima de la medianía y adquirir renombre, fama, significación en la vida colectiva. En su forma más noble es el esfuerzo constante por generar luces y orientaciones para los aún no nacidos, más allá de la propia vida, en una existencia que enfrenta la muerte con una obra.

La cuarta forma es la más rara por difícil y casi inaccesible, pero es la promesa esencial de la conciencia de la muerte en las más altas tradiciones espirituales que hemos desarrollado los mortales: se trata de alcanzar, mediante un cultivo de la totalidad de nosotros mismos, una conexión tal con el Ser, que invierta o trasmute el aguijón de la muerte en una fuerza capaz de generar más conciencia. Esta posibilidad es la que refiere el mito tolteca de la “*Serpiente Emplumada*” y de la cual apenas si podemos tener una intuición. Aquí el sentido de la existencia es generar, mantener y acrecentar la *conciencia de(l) Ser*.

Bajo todas sus formas, la conciencia de la muerte arroja claridad sobre nuestro ser y nuestras posibilidades. Y siempre se puede pasar del ánimo suicida al hedonista, al trascendente o a la

inmanencia activa, dependiendo de la comprensión y de las fuerzas. En el primer caso la conciencia de la muerte nos da la libertad de elección de nosotros mismos; en el segundo nos aporta una más profunda salud al intensificar nuestras experiencias; en el tercero nos impulsa a realizar una obra significativa en nuestro paso por el mundo; en el último nos conduce a la apuesta más alta de la participación consciente en el flujo creador del Ser. Así pues, los insospechados dones de la conciencia de la muerte para los seres humanos son la libertad, la alegría, la trascendencia y la creación. No se puede superar la muerte sino aceptándola. Quiero ir cerrando con estas palabras de los artistas hindúes del arco y la flecha:

Si todas las preparaciones se han hecho correctamente, la flecha, como un pájaro que vuelve al hogar, encontrará su meta, exactamente como el hombre que, cuando parte de este mundo 'todo en acto', habiendo hecho lo que había que hacer, no necesita preguntarse qué será de él ni a dónde se dirige, sino que inevitablemente encontrará el blanco y, pasando a través de esa puerta del sol, entrará en el empíreo de más allá del 'muro' del cielo.<sup>11</sup>

Y terminaré con estas palabras, más sencillas pero no menos significativas, del poema de su muerte del sabio zen Retsuzan:

La noche que comprendí  
que éste es un mundo de rocío,  
me desperté del sueño.<sup>12</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Estas notas fueron presentadas en el Coloquio "Pensar la muerte" realizado el 2 de junio de 2017 en el auditorio del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

<sup>2</sup> Baltasar Gracián, *El discreto*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 366.

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *El concepto de tiempo (Tratado de 1924)*. Trad. de Jesús Adrián Escudero, Barcelona, Herder, 2008, p. 75. En este texto previo a *Sein und Zeit* Heidegger ya plantea la necesidad de una resolución de sí mismo frente a la muerte en la disposición afectiva de una "angustia serena".

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *El concepto de tiempo* (Conferencia ante la sociedad teológica de Marburgo), Trad. Raúl Gabás y Jesús Adrián Escudero, Madrid, Trotta, 1999, pp. 43-44 (cursivas de Heidegger).

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trad. de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003, p. 273.

<sup>6</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 284 (cursivas de Heidegger).

<sup>7</sup> *Ser y tiempo*, p. 285 (cursivas de Heidegger).

<sup>8</sup> Birgitta Leander, *In Xóchitl, in cuicatll/Flor y canto*, México, INI-CONACULTA, 1999, p. 145.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 133.

<sup>10</sup> Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1989, p. 77.

<sup>11</sup> Ananda K. Coomaraswamy, *El simbolismo del tiro con arco*. Trad. Esteve Serra, Madrid, Olañeta, pp. 91-92.

<sup>12</sup> Varios Autores, *Poemas japoneses a la muerte*, Madrid, DVD ediciones, 2002, p. 123.





CONTRA LA SOBERANÍA DE LA UNIDAD:  
*LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ,*  
UN ACERCAMIENTO DESDE  
LAS CATEGORÍAS FOUCAULTIANAS

*Luisa Fernanda Álvarez Ortega*

Introducción

I

*La muerte de Artemio Cruz*, escrita por Carlos Fuentes,<sup>1</sup> fue publicada en 1962. Dicha obra tiene las siguientes características: está compuesta por doce fragmentos, cada uno de ellos narrado por una voz distinta: yo, tú, él. Cada voz hace referencia a un tiempo diferente. La primera al presente, la segunda al futuro y la tercera al pasado. Por si fuera poco, la estructura de la obra es fragmentaria y circular.

La novela de Fuentes será revisada a partir de las posiciones de Michel Foucault.<sup>2</sup> Lo que se busca demostrar es que lo que llamamos “unidad” desde ciertos análisis literarios<sup>3</sup> no es otra cosa que uno de los mecanismos de control del discurso denunciados por Foucault. Para conseguir nuestro objetivo, primero se expondrá la teoría foucaultiana y, después, se confrontará con algunos pasajes de la obra.

En 1966 Michel Foucault hablaba del lenguaje en términos de un vacío en el que el “yo que habla” o el “yo que escribe” (autor o sujeto) se dispersa o se desparrama.<sup>4</sup> Estas reflexiones serán retomadas en 1970 en *El orden del discurso*.<sup>5</sup> En dicha obra el francés alude a la posibilidad de dejarse llevar por el azar del discurso: “No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su posible desaparición”.<sup>6</sup> No obstante, la posibilidad perseguida por Foucault se encuentra vedada, pues el discurso está sometido a ciertos mecanismos o procedimientos de control.

Dentro de los mecanismos de control tenemos los de “exclusión”, “los procedimientos internos a la utilización del discurso” y “los propios de los sujetos que hablan”.<sup>7</sup> En el primer rubro tenemos lo *prohibido*. Uno no tiene derecho a de-

cirlo todo, sino que debe supeditarse a algunas circunstancias; ejemplo, el entrecruce de la sexualidad y el poder. Se puede hablar de la sexualidad únicamente en condiciones determinadas: frente al sacerdote (la confesión), al psicoanalista o al médico. Otro principio de exclusión es el de separación y rechazo, el cual se manifiesta en la oposición entre razón y locura. Desde la Edad Media, la palabra del loco carece de valor, “no contiene ni verdad ni importancia”,<sup>8</sup> por lo que no es escuchada o recogida por alguien más.

El tercer sistema de exclusión es el de la oposición entre lo verdadero y lo falso. Éste implica lo que Foucault llama la “voluntad de verdad”. La voluntad de verdad supone la separación entre el discurso verdadero y el discurso falso, pero dicha separación está históricamente constituida: “Entre Hesíodo y Platón se establece cierta separación [...] separación nueva, pues en lo sucesivo el discurso verdadero ya no será el discurso precioso y deseable [...] El sofista ha sido expulsado”<sup>9</sup> Para

que el tercer sistema de exclusión funcione se requiere no reconocer la existencia de una voluntad de verdad: “El discurso verdadero [...] no puede reconocer la voluntad de verdad que lo atraviesa; y la voluntad de verdad [...] es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere”.<sup>10</sup>

En cuanto a los procedimientos internos a la utilización del discurso, encontramos en primera instancia el comentario. En toda sociedad, dice Foucault, existen relatos importantes que se cuentan y se repiten. Esos relatos pueden ser religiosos, jurídicos y literarios. Para que el comentario o la glosa se presente necesitamos de un texto original capaz de producir nuevos textos: “el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir *por fin* lo que estaba articulado silenciosamente *allá lejos*. Debe [...] decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho”.<sup>11</sup> En “¿Qué es un autor?” Foucault sugiere una alternativa al comentario. En lugar de un texto original existen textos “fundadores de discursividad”.<sup>12</sup>

Otro procedimiento interno ligado fuertemente al anterior es el del autor. El autor no como un individuo que habla, pronuncia o escribe, sino como un principio que le confiere unidad, agrupación y coherencia a múltiples discursos. Hay que señalar que el autor no ha desempeñado la misma función ni en distintas épocas, ni en los diferentes tipos de discurso. Tratándose del ámbito literario el autor le otorga unidad, estilo y legitimidad a un conjunto de obras: “El texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor. Los gramáticos conocen bien tales signos: son los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos”.<sup>13</sup>

Una manera de deshacernos del autor es a través de la categoría “fundadores de discursividad”. Al contrario de lo que ocurre con el comentario, un texto puede generar nuevos textos, tradiciones o teorías sin necesidad de apelar a un original:

Se regresa a un cierto vacío que el olvido ocultó o esquivó [...] de ahí el perpetuo juego que caracteriza estos regresos a la instauración discursi-



va, juego que consiste en decir por un lado: esto estaba ahí, bastaba leerlo, todo se encontraba ahí [...] e inversamente: no, no es en esta palabra, ni en aquella palabra, ninguna de las palabras visibles y legibles dice lo que ahora está en discusión, se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espacio, en la distancia que las separa.<sup>14</sup>

El último procedimiento interno es el de la disciplina. A diferencia del autor la disciplina es un conjunto de métodos, proposiciones verdaderas, reglas, técnicas o instrumentos que permiten la creación de nuevos discursos. A diferencia del comentario la disciplina no es algo que deba ser repetido, sino más bien es la condición que se requiere para la elaboración de nuevos enunciados. La disciplina delimita objetos de estudio, pero también proposiciones o enunciados. Éstos deben cumplir con ciertas exigencias para formar parte de un determinado dominio del conocimiento.

El tercer grupo de control del discurso tiene que ver con los sujetos que hablan. Para hacer uso del discurso se precisa cumplir con algunas condiciones. Además de esto no todo el discurso está distribuido de la misma forma. Algunas regiones resultan inaccesibles para algunos sujetos, mientras que otras están abiertas para todos los sujetos. El primer mecanismo de control de esta naturaleza es el ritual. El ritual define las cualidades que deben tener los individuos que hablan: su posición, los gestos, los comportamientos y las circunstancias que deben acompañar el uso del discurso. Al mismo tiempo establece los efectos que el discurso tendrá en sus destinatarios.

Otro procedimiento de control son las “sociedades de discursos”. Dichas sociedades conservan o producen discursos en espacios cerrados, siguiendo reglas estrictas; por ejemplo, los grupos de rapsodas.<sup>15</sup> Un mecanismo de control más son las “doctrinas”. En oposición al mecanismo anterior, las doctrinas tienden a la difusión del discurso. El único requisito es la aceptación de ciertas reglas. Las doctrinas efectúan una doble sumisión: por una parte vinculan a los individuos con algún tipo de enunciados y les prohí-

ben utilizar otros; por otra parte los enunciados sirven para asociar a los individuos entre sí y diferenciarlos de otros grupos.

Por último, tenemos la adecuación social del discurso. Caso concreto, la educación. Todo sistema educativo, dice Foucault, es una forma política que distribuye y adecua los discursos con los poderes establecidos. Es importante aclarar que Foucault reconoce la conexión de los distintos mecanismos de control del discurso:

[...] unos se vinculan a otros y constituyen especies de grandes edificios que aseguran la distribución de los sujetos que hablan en los diferentes tipos de discurso y la adecuación de los discursos a ciertas categorías de sujetos. Digamos en una palabra que éstos son los grandes procedimientos de sumisión de discurso.<sup>16</sup>

Hasta el momento se han enunciado los mecanismos o procedimientos que controlan el discurso, pero no se ha dicho nada acerca de cómo saltar tales procedimientos. Toca el turno a las propuestas de Foucault. Frente al principio de la tradición, el autor, la disciplina y la voluntad de verdad el pensador coloca el principio de *trastocamiento*. El corte en lugar de la continuidad. Esto nos conecta con el principio de *discontinuidad*. Debajo de los discursos no hay una totalidad que pudiera reconstruirse. Los discursos se cruzan, se yuxtaponen, pero también se ignoran y se excluyen.

El principio de *especificidad*. El discurso no refleja de manera fiel al mundo; por contra, aquél ejerce una violencia sobre las cosas. Se impone sobre ellas estableciendo regularidades. La regla de la *exterioridad*. No se trata de ir al interior del discurso, sino a sus condiciones externas de posibilidad. Los cuatro principios nos conducen a lo que Foucault llama “el pensamiento del afuera”. Al inicio de este escrito se decía que el francés quería dejarse llevar por el azar del discurso, pues bien esto es posible si nos situamos en los límites o en el afuera.

Entre el sujeto que habla (autor) y aquél del que se habla (obra) existe un vacío; dicho vacío es

el lenguaje desplegado en su exterioridad: “Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto”.<sup>17</sup> Desaparecido el sujeto no podemos buscar ningún tipo de unidad en el lenguaje.<sup>18</sup> Se trata finalmente de conducir al lenguaje al vacío, al rumor o al murmullo:

No más reflexión, sino el olvido; no más contradicción –insiste Foucault–, sino la refutación que anula; no más reconciliación, sino la reiteración; no más mente a la conquista laboriosa de su unidad, sino la erosión indefinida del afuera. No más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recommenzado.<sup>19</sup>

## II

*La muerte de Artemio Cruz* comienza con el personaje principal en su lecho de muerte. Este evento le obliga a rememorar su vida pasada. Para contar los sucesos en los que se ha visto envuelto, Artemio recurre a tres voces narradoras: “yo”, “tú”, “él”. El “yo” se relaciona con el presente (Artemio enfermo en el hospital), el “tú” tiene que ver con el futuro. Llama la atención la técnica empleada para esta voz, pues se remite al pasado para dar pie a la reflexión de lo ya ocurrido. Por último, el “él” se refiere al pasado. Aquí descubrimos los acontecimientos que marcaron la existencia de Artemio: sus amoríos, su actuación política, su participación en la Revolución, etcétera.

La mayoría de los críticos literarios pretenden reconstruir a través de las voces narradoras a un sujeto que le preste unidad a la novela. Apoyándonos en las categorías foucaultianas podríamos preguntar si esta reconstrucción es adecuada, o si estamos más bien frente a un mecanismo de control del discurso.<sup>20</sup> Como ya se había enunciado, el personaje principal se fragmenta en tres voces narradoras. Cada voz representa un tiempo distinto:

Yo siento esa mano que me acaricia y quisiera desprenderme de su tacto, pero carezco de fuerzas.<sup>21</sup>

Él paso (sic) en el automóvil rumbo a la oficina. Lo conducía el chofer y él iba leyendo el periódico, pero en ese momento, casualmente, levantó los ojos y las vio entrar a la tienda.<sup>22</sup>

Tú, ayer, hiciste lo mismo de todos los días. No sabes si vale la pena recordarlo. Sólo quisieras recordar, recostado allí, en la penumbra de tu recámara, lo que va a suceder: no quieres prever lo que ya sucedió.<sup>23</sup>

Intentar establecer una continuidad entre las voces y tiempos señalados sería equivalente a la violencia que se ejerce sobre el azar del discurso. No existe un principio que de manera natural le confiera unidad a un sujeto; en este caso, Artemio Cruz. La disolución del personaje –y por tanto de su identidad– es muy nítida en el siguiente pasaje:

Yo no sé... no sé... si él soy yo... si tú fue él... si yo soy los tres... Tú... te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo... Dios... Él... lo traje adentro y va a morir conmigo... los tres... que hablaron... Yo... lo traeré adentro y morirá conmigo... sólo...<sup>24</sup>

Eliminada la unidad de las voces narradoras no existe ningún otro elemento que nos permita afirmar una totalidad al interior de la obra literaria que nos ocupa. Aquí cabe señalar que el solo hecho de llamar a este discurso *obra literaria* ya resulta problemático. Su composición es fragmentaria y discontinua. Se mueve entre el pasado, el presente y el futuro sin seguir ninguna regularidad subyacente. Foucaultianamente hablando, si revisamos el texto en sí mismo nada nos indica que se trate de una obra literaria.<sup>25</sup> Podríamos preguntarnos si lo que nos permite llamarla así sean, de nuevo, los dispositivos de sumisión del discurso. ¿Qué es lo que nos indica que las tres voces hablan de Artemio Cruz? ¿Es el título que se lee en la portada del libro o es acaso la función del autor?:

Cerró los ojos cuando el último pájaro voló y dejó que este hombre la tomara, la encaminara a la biblioteca donde don Gamaliel esperaba, otra vez sin prisa [...]

Yo siento que unas manos me toman de las axilas y me levantan para acomodarse mejor contra los almohadones suaves y el lino fresco es como un bálsamo para mi cuerpo ardiente y frío.<sup>26</sup>

Los dos fragmentos corresponden a una misma página y, como podemos ver, salta del pasado al presente sin previo aviso. Si algún lector encuentra una continuidad entre los fragmentos es porque está poniendo en juego algún procedimiento de control del discurso; por ejemplo, la disciplina (literaria). Rotos los principios que le pudieran dar una unidad interior a la obra, nos enfrentamos al vacío que se descubre entre el sujeto que habla y aquel del que se habla.<sup>27</sup> Veamos la siguiente cita donde se evidencia la discontinuidad del discurso:

Artemio Cruz... nombre... “inútil”... “corazón”... “masaje”... “inútil”... ya no sabrás... te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré.<sup>28</sup>

Recordemos que el vacío nos conduce a la exterioridad plena, al afuera de la obra literaria. Pero el afuera requiere para manifestarse de la muerte del autor. El propio Fuentes realiza declaraciones acerca de su obra que sugieren un principio unificador:

Se relatan aquí las doce horas de agonía de este viejo que muere [...] En el transcurso de estas doce horas se interpolan los doce días que él considera definitivos en su vida [...] Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado.<sup>29</sup>

Si nos apegamos a los planteamientos foucaultianos, Fuentes permanecería preso del mecanismo regulador del autor. Se trata de deshacernos de ese mecanismo, de llevar a la obra al afuera, donde el yo que habla, el yo que escribe, la estructura o cualquier otro procedimiento de control (como el personaje Artemio Cruz) no tiene ningún sentido. Sin ir muy lejos, el texto, en sí mismo, tiende a dispersarse. La forma unitaria de libro no se con-



tiene en el número determinado de páginas que podemos tener en las manos. Se desparrama en ese murmullo del que nos habla Foucault. Revisemos un último pasaje de la novela:

Mírame ya, óyeme, alumbra mis ojos, no me duerma en la muerte / Porque el día que de él comas ciertamente morirás / No te alegres de la muerte de uno, acuérdate de que todos morimos / La muerte y el infierno fueron arrojados al estanque de fuego y ésta fue la segunda muerte / Lo que temo, eso me llega, lo que me atemoriza, eso me posee / Cuán amarga es tu memoria para que el hombre que se siente satisfecho con sus riquezas / ¿Se te han abierto las puertas de la muerte? / Por la mujer tuvo principio el pecado y por ella morimos todos / ¿Has visto las puertas de la región tenebrosa? / Bueno es tu fallo para el indigente y agotado de fuerzas / ¿Y qué frutos obtuvieron entonces? Aquellos de lo que ahora se avergüenzan, porque su fin es la muerte / Porque el apetito de la carne es muerte: palabra de Dios, vida, profesión de la muerte [...]<sup>30</sup>

Como se puede notar, en este pasaje se pierde toda referencia a una unidad. La voz narradora se desplaza de la primera persona a la segunda y a la tercera. En la línea inicial se maneja el tú que en realidad se dirige a un yo (Artemio). En lo que resta de la cita, la distancia entre la voz que narra y aquello que se narra se hace mayor, pues se introducen elementos de reflexión que corren a cargo del él. Con esto queda ilustrado lo que Foucault sostiene en “¿Qué es un autor?”:

Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor [...]. Ya no se escucharían las preguntas tan machacadas: “¿Quién habló realmente? ¿Es él, efectivamente, y nadie más? ¿Con qué autenticidad o con qué originalidad? [...].” Y detrás de todas esas preguntas no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: “¿Qué importa quién habla”.<sup>31</sup>

## Conclusión

Foucault denuncia los mecanismos que controlan el azar del discurso. Algunos de esos mecanismos son el autor, la disciplina y las sociedades de discurso. Frente a éstos el francés opone el pensamiento del afuera o la exterioridad pura. Lo anterior nos obliga a deshacernos de algunos procedimientos unificadores que habitualmente se utilizan para estudiar las obras literarias. Dichos procedimientos implican ejercer una violencia contra las obras mismas; violencia, que en este caso, nos obliga a generar hilos conductores (mecanismos de control) que unifican al personaje de Artemio sin que en la obra esté claro tal proceso. No existe algo que nos diga de forma precisa que el Artemio del primer capítulo sea el mismo que conocemos en el segundo. Aquí, los procedimientos de los que nos habla Foucault se entrometen en nuestra lectura de manera inconsciente, o consciente en el caso de los estudiosos de la literatura, para obligarnos a encontrar una unidad en el discurso que de manera natural no podemos hallar.

En el caso de la novela que nos ocupa suelen establecerse puntos de unidad como la del personaje principal (Artemio Cruz) o incluso lo que el propio Fuentes opina. El individuo que escribe no negará la unidad en su obra y no querrá llevarla a un afuera en donde la obra prescindiera de toda figura reguladora de autoría. La disciplina literaria, de la que Fuentes es parte, nombra a este discurso como texto literario, ¿cómo una obra de dicho autor no sería catalogada como una obra literaria? Las autoridades del ámbito ya la tienen más que catalogada y medida, ¿de qué otra cosa podrían hacer alarde los pronombres si no es del propio Artemio? Foucault ya nos respondió. Llevados por los argumentos de Foucault se ha demostrado que tales puntos de unidad son inexistentes, y que quienes los defienden están atrapados en los mecanismos de control analizados por el francés. Así, la novela manifiesta el afuera foucaultiano.

## Notas

<sup>1</sup> Escritor mexicano (1928-2012). Autor de *Los días enmascarados*, *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *Aura* y otras más. Obtuvo el premio “Biblioteca breve” en 1967. En *La muerte de Artemio Cruz* se evidencia la influencia de James Joyce. Cfr. Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Club Bruguera, 1980, p. 2.

<sup>2</sup> Pensador francés (1926-1984). Es un importante representante del postestructuralismo, a pesar de que siempre se haya resistido a la etiqueta. Algunos de sus textos más relevantes son: *Las palabras y las cosas*, *Vigilar y castigar* y *La voluntad de saber*. Cfr. Nara Araújo y Teresa Delgado (selección y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, España, Anthropos/ Universidad de la Habana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 225-226.

<sup>3</sup> Cfr. Julio Ortega, “*La muerte de Artemio Cruz* y el relato de la desfundación nacional”, disponible en: [http://blogs.brown.edu/ciudad\\_literaria/2006/02/08/la-muerte-de-artemio-cruz-y-el-relato-de-la-des-fundacion-nacional/](http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/08/la-muerte-de-artemio-cruz-y-el-relato-de-la-des-fundacion-nacional/), último acceso: febrero del 2012. Mario A. Blanc, “La complejidad apasionante de *La muerte de Artemio Cruz*”, disponible en: [cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2050/1/198867.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2050/1/198867.pdf), último acceso: febrero del 2012. Jorge E. Daly, “La fragmentación como modelo constructivo”, disponible en: <http://literaturaexquisita.blogspot.com/2010/04/carlos-fuentes-y-la-muerte-de-artemio.html>, último acceso: febrero del 2012. Irene Zunilda Farias, “Fragmentación y paradoja en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes”, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cfuentes.html>, último acceso: febrero del 2012. S. John Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, México, Tierra Firme, 2005, pp. 207-292.

<sup>4</sup> Cfr. Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 7-31.

<sup>5</sup> Las reflexiones mencionadas también aparecen en una conferencia que el francés impartió en el Collège de France en 1969. Cfr., Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y crítica literarias...*, pp. 227-248.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Ed. Fábula, 2002, p. 11.

<sup>7</sup> En el primer caso se trata de poner en juego elementos de poder y del deseo. En el segundo caso, de conjurar la dimensión del azar interna al discurso y, en el tercer caso, se busca controlar a los sujetos que hacen uso del discurso. Cfr., *op. cit.*, pp. 25, 38-39.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>12</sup> Este término será aclarado más adelante.

<sup>13</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”..., p. 236.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>15</sup> Cfr. Michel Foucault, *El orden del discurso...*, p. 41.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 45. El entrecruce de los procedimientos de control da lugar a lo que el francés llama “diagramas de poder”. Éstos se pueden definir como el encuentro que se da entre las relaciones de poder y saber. Cfr. Gilles Deleuze, “Las estrategias o lo no estratificado: el pensamiento del afuera (poder)”, en *Foucault*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 99-123.

<sup>17</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 16.

<sup>18</sup> No hay por lo tanto unidad de la obra, estructura o escritura. Contra todo esto Foucault opone el afuera. Debemos llevar todo texto hasta sus extremos.

<sup>19</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera...*, pp. 25-26.

<sup>20</sup> Ver el apartado uno.

<sup>21</sup> Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz...*, p. 28.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>25</sup> Se trata de la disciplina, en este caso la que nos permite llamarla obra literaria.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>27</sup> Véase el apartado I.

<sup>28</sup> Carlos Fuentes..., p. 311.

<sup>29</sup> Emmanuel Carballo, “Carlos Fuentes” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 2003, pp. 525-526.

<sup>30</sup> Carlos Fuentes..., p. 245.

<sup>31</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”..., pp. 241-242.

## Referencias primarias

DELEUZE, Gilles, “Las estrategias o lo no estratificado: el pensamiento del afuera (poder)” en *Foucault*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 99-123.

FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?” en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Araújo, Nara y Delgado, Teresa (selección y apuntes introductorios), Barcelona, Anthropos/ Universidad de la Habana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 227-248.

\_\_\_\_\_, *El orden del discurso*, Barcelona, Fábula, 2002.

\_\_\_\_\_, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 7-31.

\_\_\_\_\_, “Las unidades del discurso” en *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 33-49.

FUENTES, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Club Bruguera, 1980.

## Secundarias

- BLANC, Mario, "La complejidad apasionante de *La muerte de Artemio Cruz*", disponible en: [cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2050/1/198867.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2050/1/198867.pdf), último acceso: febrero del 2012.
- BOBES Naves, Jovita, "Valor sémico de los pronombres en *La muerte de Artemio Cruz*", disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-D6C6F819-A312-C2AE-0F5D-C061B1ADBD45&dsID=PDF>, último acceso: febrero del 2012.
- BRUSHWOOD, John S., *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, México, Tierra Firme, 2005, pp. 207-292.
- \_\_\_\_\_, *México en su novela*, México, FCE, 1998, pp. 34, 69, 83-86, 110.
- CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 2003, pp. 513-551.
- CHIPANA Aramburú, Luis Nicolás, "La muerte de Artemio Cruz: voces y tiempos múltiples de la novela", disponible en: <http://serviciodelenguajeyliteratura.blogspot.com/2009/11/la-muerte-de-artemio-cruz.html>, último acceso: febrero del 2012.
- DALY, Jorge E., "La fragmentación como modelo constructivo", disponible en: <http://literaturaexquisita.blogspot.com/2010/04/carlos-fuentes-y-la-muerte-de-artemio.html>, último acceso: febrero del 2012.
- DOMÍNGUEZ, Michael Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, México, FCE, 2007, pp. 137-145.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, fce, 2009, pp. 114-181.
- FARÍAS, Irene Zunilda, "Fragmentación y paradoja en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes", disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cfuentes.html>, último acceso: febrero del 2012.
- FOUQUES, Bernard, "El espacio órfico de la novela en *La muerte de Artemio Cruz*", disponible en: [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../3173](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../3173), último acceso: febrero del 2012).
- FUENTES, Carlos, *La región más transparente*, México, Alfa-guara, 2008, pp. 9-59.
- GUTIÉRREZ Mouat, Ricardo, "*La muerte de Artemio Cruz*, el boom y la teoría posmoderna", disponible en: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/lit-mex/17-1/gutierrez-mouat.pdf>, último acceso: febrero del 2012.
- ORTEGA, Julio, "La muerte de Artemio Cruz y el relato de la des-fundación nacional", disponible en: [http://blogs.brown.edu/ciudad\\_literaria/2006/02/08/la-muerte-de-artemio-cruz-y-el-relato-de-la-des-fundacion-nacional/](http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/08/la-muerte-de-artemio-cruz-y-el-relato-de-la-des-fundacion-nacional/), último acceso: febrero del 2012.
- VIÑAS Piquer David, "Deconstrucción" en *Historia de la crítica literaria*, España, Ariel, 2002, pp. 528-539.





# SOBRE EL FENÓMENO DE LA TRADUCCIÓN. UNA APOLOGÍA Y UNA APROXIMACIÓN POÉTICA AL PSEUDÓNIMO DE LEWIS CARROLL

*Josué Bustos López*

La temática de la traducción ha sido considerada un problema, un adagio conocido con respecto a ello es aquel que dice *traduttore traditore*, que significa ‘traductor traidor’, en otras palabras: sugiere que todo aquel que traduce en consecuencia traiciona. En este trabajo ensayo algunas respuestas sobre lo que sucede en el proceso de la traducción. Además, intentaré mostrar a Lewis Carroll como un ejemplo de traducción poética en su propia existencia: como un resultado de la (con) fusión sugerida por el reflejo ante los espejos del sentido. Estas serían las dos partes que constituyen este trabajo, la primera parte es un ensayo sobre una apología de la traducción y la segunda parte es un ensayo literario sobre una faceta de Carroll poco investigada sobre los intereses en los que converge consigo mismo.

## Una apología de la traducción<sup>1</sup>

Paolo Fabbri en *táctica de los signos*, en la parte que corresponde a *la Babel feliz*, propone replantear algunas cuestiones con respecto a la temática del origen del lenguaje y propone que se sustituya la pregunta del origen del lenguaje por la pre-

gunta de ¿por qué hay lenguas? Valiéndose del relato bíblico que versa sobre la torre de Babel, apunta hacia direcciones muy sugerentes que tocan nuestra temática, a saber: la traducción.

Dice Fabbri: “Babel no es entonces la ciudad de la unidad perdida. Es aquel lugar feliz, confuso, que ha permitido la traducción de todas las lenguas. Derrida, en su *Des Tour de Babel*, observa con agudeza que la última palabra oída por los hombres todos reunidos es precisamente Babel, confusión [...] Confusión es la última palabra común”.<sup>2</sup> Esto es para nosotros de vital importancia pues Fabbri indica que la lengua no es un sistema cerrado sino que está en constante construcción y que, además, nunca está completa.

Ahora bien, se ha de preguntar ¿por qué es un lugar feliz? Una de las posibles respuestas es por el descubrimiento del sentido, ¿qué queremos decir con ello? Simple y sencillamente que el sentido nos es dado por el Otro; otra posible respuesta es que es más bien la confusión la que garantiza la apertura hacia otras posibles vías, vías tales que ofrecen una feliz (con) fusión con el Otro en la búsqueda de sentidos. De esta manera toda traducción ha de enriquecer tanto la lengua de partida como la lengua de llegada.

Se podría decir que ese enriquecimiento viene en la medida en que se necesita hacer distinciones, a través de la diferencia que se encuentra en el traslado del sentido más que del significado —tema que trataré un poco más adelante—, es decir, pensarlo desde el punto de partida y a la vez confrontarlo con lo más próximo en el punto de llegada.

Con el mito de Babel, Fabbri ilustra la temática del lenguaje adánico donde se hablaba en principio una sola lengua, valga la redundancia, la lengua adánica,<sup>3</sup> es decir, un único modo de construir. Sin embargo, cuando los hombres abandonaron el río de la lengua única para adoptar diversos lenguajes, adoptaron al mismo tiempo otros tantos modos de construir: motivo que abre, además, la posibilidad de la interpretación; lo cual, a su vez, deriva en otros modos de edificar. De este modo, la traducción empieza a funcionar como ese espacio constructor.



También parece importante señalar que la traducción funciona como *una forma de interpretación*, por ello es pertinente remitirse a algunas de las condiciones a las cuales está sometido todo proceso de traducción o que deberían tomarse en cuenta al momento de traducir algo.

No podemos evitar hacer referencia a Umberto Eco en *Lector in fábula*, pues ahí se hace un aporte interesante que puede servir a nuestro objetivo, sobre todo porque nos da directrices para saber en qué consiste una buena interpretación, para poner límites y no caer en la completa pérdida de sentido, ni en la arbitrariedad plena.

Ahora bien, Eco nos sugiere estrategias, una de ellas es lo que dice sobre la realización del lector modelo, a saber: “para realizarse como Lector Modelo, el lector empírico: tiene ciertos deberes filológicos: tiene el deber de recobrar con la mayor aproximación posible los códigos del emisor”.<sup>4</sup> Eco hace la aclaración de que esta operación es para la realización del Lector Modelo, sin embargo, me parece que se puede extender a manera de un requisito que debe intentar cumplir todo aquel que hace un esfuerzo por traducir algo, pues en el proceso de traducción el traductor es un primer lector.

El mismo Umberto Eco hace el señalamiento de qué se pretende con el Lector Modelo en tanto que estrategia textual, ya que...

[E]sto supone una aproximación a las estructuras semánticas profundas que el texto no exhibe en su superficie, sino que el lector propone hipotéticamente como claves para la actualización completa del texto: estructuras actanciales (preguntas sobre el tema efectivo del texto, al margen de la historia individual de tal o cual personaje, que a primera vista se nos cuenta) y estructuras ideológicas.<sup>5</sup>

Lo cual significa que el traductor debe estar familiarizado con el saber enciclopédico del cual disponía el autor al cual se referirá en su trabajo.

La enciclopedia sería algo así como el conjunto de conocimientos ofrecidos por parte de la cultura y el traductor debe estar familiarizado

con los saberes enciclopédicos de los sitios tanto de partida como de llegada, con la finalidad de ubicarse, tomando en cuenta siempre ambos polos en la medida en que busca aproximaciones posibles. Tratando de ser más claros, lo que intentamos decir es que, entre más aterrizado esté dentro de ese conjunto enciclopédico, el traductor tendrá más elementos para integrar a su traducción a modo de términos-herramienta-disponibles; aquí, una vez agotadas estas herramientas terminológicas es cuando se abren nuevas brechas a través de los neologismos.

El esfuerzo que realiza todo traductor con esa serie de precisiones no mata el sentido de la obra sino que, por el contrario, se adquiere como resultado *una lectura*, entre otras también viables. Por eso dice Eco que “un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no legítimas, legitimables”.<sup>6</sup> En otras palabras, una de las versiones posibles que el mismo texto permite.

Sobre el tema que nos atañe, George Steiner piensa que “cada traducción ha arrojado nueva luz sobre las proposiciones fundamentales del original”.<sup>7</sup> Digamos, con cada traducción se mantiene algo y a la vez se extiende un poco más aquello que en un principio se quiso decir; una suerte de ecos profundos, por decirlo de otra manera. Otros autores tienen aportes complementarios al respecto.

Un ejemplo de ello es el caso de Delia Pasini:

[S]é que una traducción, en especial cuando de poesía se trata, no es sino una versión posible –variaciones o caprichos sobre un mismo tema– siempre arbitraria, sujeta al oído poético del traductor y a su particular gusto por esas palabras. Una traducción es un eco del original [...] Atravesar la ajinidad de un idioma para aproximarlos a nuestra habla es una cuestión de matices.<sup>8</sup>

Estas versiones posibles y la necesidad del oído poético no se limitan a la poesía, sino que esta idea puede ser más elástica de lo que parece, a tal grado que incluso una autora llamada Suzanne Jill Levine habla de la existencia de una *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, don-

de reconoce al igual que Eco que toda traducción tiene como complemento la investigación.

En *El susurro del lenguaje* de Roland Barthes,

[Podemos] imaginarnos a un lector total, es decir, totalmente múltiple, paragramático, tiene la utilidad de permitirnos entrever lo que se podría llamar la paradoja del lector: comúnmente se admite que leer es decodificar: letras, palabras, sentidos, estructuras, y eso es incontestable; pero acumulando decodificaciones, ya que la lectura es por derecho infinita [...] el lector finalmente ya no decodifica sino que sobre-codifica; ya no descifra sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente.<sup>9</sup>

Pero ¿qué quiere decir que el lector es paragramático?<sup>10</sup> Pues bien, indica que el lector es el espacio en donde se construye el sentido y justamente, nuestra idea sugiere que el traductor es el primero en (re)construir uno de los sentidos posibles de la obra traducida.

Barthes dice algo similar: “el sentido de un signo no es, de hecho, sino su traducción a otro signo, lo cual es definir el signo, no como un significado último, sino como otro nivel significante”.<sup>11</sup> Esto no quiere decir que se independice completamente la obra ya que “la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de significaciones nuevas”.<sup>12</sup>

En el proceso de traducción lo que sucede es una especie de (co)elaboración con el original, en otras palabras, no rompe con él sino que colabora a su extensión.<sup>13</sup> No obstante, aquí hay que decir que Umberto Eco tiene ciertas reservas respecto a ello en *Decir casi lo mismo* pues: “Una traducción que llega a ‘decir más’ podrá ser una obra excelente en sí misma, pero no es una buena traducción”.<sup>14</sup> Con esto, Eco trata de señalar que el objetivo primordial del traductor no debe consistir en hacer mejoras al texto original.

De ahí surge la necesidad de que se haga la pregunta Suzanne Jill Levine: ¿qué tan fieles pueden ser los traductores?, y ¿fieles a qué?, pues “la

tarea 'imposible' de la traducción siempre ha sido objeto de indagaciones filosóficas y lingüísticas: inevitablemente la traducción desune el signo del sentido. Cualquier palabra tiene más connotaciones, más conexiones con otras palabras del mismo idioma que su traducción en otro idioma".<sup>15</sup> Es por eso que ella apuesta a una poética de la traducción, donde una de sus características es que muestra la musicalidad de los idiomas.

Por ello, Jill Levine considera que todo buen traductor busca (re)producir cierto efecto de la obra en el lector, dado que "cada lectura sucesiva, cada reescritura, cada traducción enriquece el texto y asegura la supervivencia del original. Toda obra establece un diálogo con otros textos y con un contexto; los textos son relaciones que necesariamente evolucionan en otros contextos".<sup>16</sup>

Con lo anterior se subraya la (co)elaboración con el original como una función de complementariedad. Suzanne recuerda que George Steiner veía en la encarnación del original una anunciación de las formas del porvenir.<sup>17</sup> No obstante, dicha autora insiste en que una poética de la traducción es subversiva porque la idea de recuperar el sustrato está implícito en el concepto de subversión, en esa medida, conviene señalar que "la traducción es subversiva ya que traiciona no sólo en el sentido tradicional del adagio *traduttore, traditore*, sino también porque hace evidente la versión subterránea de la obra: al traducir, la versión latente del original se hace explícita".<sup>18</sup>

Ahí se abre el camino hacia la idea de la traducción como creación; camino que aún no se ha abordado en este ensayo, pues sucede también una suerte de paradoja dado que por un lado mantiene una relación simbiótica con el original y por otro lado es un proceso creativo a partir de la destrucción de la forma originaria (re)produciendo a la vez el sentido en una forma nueva, es "en este proceso, [donde] la traducción emerge como la extensión del original, que, al re-crear, siempre pretende alterar la realidad".<sup>19</sup>

A grandes rasgos, se puede decir que para esta autora la teoría de la traducción oscila entre dos

posturas, a saber: la teoría de lo que Roman Jakobson ha denominado el 'dogma de lo intraducible' y la idea de que las prácticas transcreacionales, que Joyce y Pound defienden, la cual dice que 'no hay nada que no pueda traducirse'. Pues bien, lo que la autora ha estado mencionando hasta ahora es que precisamente ambas posturas son válidas.<sup>20</sup>

Ahora bien, cuando menciona que apunta hacia una poética de la traducción descubre la musicalidad del lenguaje. Esta musicalidad tiene que ver con el juego verbal, que favorece el sonido por encima del sentido y se puede decir que "apunta a los vínculos semánticos que se ocultan entre las palabras".<sup>21</sup> Los juegos verbales demuestran que el significado de las palabras han de variar conforme cambia su posición con respecto a otras palabras, además del uso que en ellas desempeñe: los juegos verbales son una forma de jugar, de conjugar y hasta de copular.

Así, este tipo de traducción basada en la musicalidad obliga a la sustitución de palabras distintas que hagan cópula alterando el sentido de la frase original a favor de la totalidad de la armonía y del ritmo. En este caso me parece que Gadamer puede complementar esta idea: "la palabra poética se trata de una musicalidad del lenguaje. Lo que se construye como configuración poética es el equilibrio, constantemente regulado, de sonido y de sentido".<sup>22</sup>

En la medida en que surgen nuevos nombres, con ellos se abren nuevas posibilidades o, mejor dicho, sugieren posibilidades que proporcionan pistas sobre una identidad que se torna escurridiza. Suzanne asegura que...

[A] traducir juegos de palabras, nombres y títulos, necesitamos comunicar las palabras 'clave' sin cerrarle la puerta a otras asociaciones [sobre todo porque] la traducción de palabras 'clave' resalta el frágil equilibrio entre fidelidad y flexibilidad que toda traducción y toda escritura deben mantener [...] el nombre técnico de los nombres de palabras es 'paronomasia', que significa 'nombrar de una manera contigua', un efecto presente en toda escritura.<sup>23</sup>

Sobre la misma línea temática se puede extender lo que se quiere decir con dicha ‘paronomasia’,<sup>24</sup> además, también se puede revisar lo que dice Jakobson en sus *Ensayos de lingüística general*.<sup>25</sup>

Ahora bien, tengo la impresión de que se puede hablar de una (po)ética de las palabras en la medida en que los términos que termina por seleccionar el traductor deben guardar una relación interna. Relación que no siempre es únicamente para un momento determinado, sino que la palabra elegida es pensada en función de lo que ha de cumplir o, mejor dicho, se trata de una responsabilidad que ha de mantener siempre en relación con otras palabras a lo largo de la obra traducida para mantener una (co)herencia interna. Un ejemplo de ello lo encontré en una nota de un traductor llamado Jaime de Ojeda, cito algunas de las cosas que decidió hacer en su experiencia al traducir un poema de Lewis Carroll llamado *Jabberwocky*. Dice lo siguiente:

El traductor se ve obligado a realizar las siguientes operaciones:

- inventar vocablos castellanos –y que por supuesto no se limita sólo al castellano sino que se aplica a todo proceso de traducción que introduce nuevos términos–, que evoquen las sensaciones que evocan las palabras inventadas en inglés.
- que además cuadren con la tónica de la balada y la finalidad de la parodia.
- que encajen con las explicaciones que dan Carroll y Zanco Panco –personaje de Carroll que también da su explicación sobre el poema en cuestión, en este caso podemos hacer un énfasis pues este es sólo un ejemplo de la importancia del saber enciclopédico que requiere el traductor. No conocer solamente la obra que está traduciendo sino que, además, debe conocer la totalidad de la obra del autor en cuestión para identificar los momentos en donde hacen ecos aquello que traduce si piensa en la unidad de la obra, pues en el caso de encontrarse el mismo término operando en otra parte del texto ha de expresar la misma función tornándose una suerte de eco para que la (co)herencia interna se mantenga –
- que además sean susceptibles de los juegos de palabras que con sus raíces va hacer más tarde el antes mencionado Zanco Panco.
- finalmente que todo aquello tenga la forma de un poema y que guarde en lo posible la rima.<sup>26</sup>

Estas interesantes observaciones sugieren una (po)ética de las palabras dado que ellas han de ser responsables a lo largo de la traducción, manteniendo una especie de unidad en el tono y en el ritmo, este último debe ser entendido como periodicidad. Dicho de otro modo, es mediante esa (po)ética de ecos que se le puede dar mayor consistencia. En la medida en que responden no sólo a un momento determinado de la obra sino que también deben responsabilizarse con otros momentos textuales en los cuales ellas, las palabras, se vean llamadas a operar.

Gracias a una operación continuada se adquiere *un sentido*, si no total, por lo menos sí más sólido en la medida en que no se torna un sentido momentáneo ni fragmentario. Quizá por ello Gadamer dice que “comprender quiere decir siempre ganar una cierta familiaridad con lo que tiene sentido”<sup>27</sup> y esto es de vital importancia porque se busca mostrar una especie de correlación e integración interna y externa.

## Lewis Carroll: una traducción poética

*Las configuraciones de nuestra identidad no derivan sólo de nuestro presente y de nuestro pasado, sino, y sobre todo, de lo que esperamos del futuro. Del espejo frente al que nos imaginamos. De la imaginación ante la que nos reflejamos.*

Hugo Mujica

El nombre que le pertenecía de este lado del espejo a Lewis Carroll respondía a Charles Lutwidge Dodgson, nacido el 27 de enero de 1832 en Chesire y fallecido en Guildford, Inglaterra, el 14 de enero de 1898. Sin embargo, más allá del nacimiento y muerte de Dodgson está el nacimiento de alguien más, otra persona que nace y se construye poéticamente mediante la creación literaria.

El primer paso hacia su construcción poética fue el darse un nombre nuevo a partir de sí mismo, por cierto, él era zurdo. Se dice comúnmente que Lewis Carroll es un pseudónimo bajo el cual

pasa a formar parte de la literatura universal, sin embargo, más que un pseudónimo es la constatación de su propia traducción poética, Carolus Ludovicus es una versión latina de sus propios nombres, que nuevamente vuelve a traducir, como si estuvieran reflejados en un espejo, al inglés de forma invertida: así nace Lewis Carroll.<sup>28</sup>

Esta idea del reflejo en el espejo es algo que va permitir que se construya como literato, pues, como Charles Dodgson, escribe con la mano derecha, lo cual era la regla impuesta, en cambio: cuando escribe Lewis Carroll, su escritura fluye desde su fuerza izquierda. Aunque, por otro lado, también puede ser que esté motivado a buscar ese reflejo a través de lecturas que hacía de Shakespeare. Se sabe por medio de Sergio Pitol que “el único autor a quien admiraba sin reserva era Shakespeare, de quien leía religiosamente una escena cada noche”.<sup>29</sup> Ahora bien, este es un detalle que no se puede pasar por alto:

[L]as obras de William Shakespeare, escritas entre 1589 y 1613, están llenas de ingeniosas referencias a los espejos, inspiradas en su mayor parte en la preocupación del dramaturgo por la identidad, la ilusión y la realidad. “Creo que eres mi espejo —dice Bromio a su recién descubierto hermano gemelo al final de *la comedia de las equivocaciones*— veo en ti que soy un joven de rostro agraciado” [...] En el soneto LXII, Shakespeare juega con la idea del narcisismo masculino: “Pecado de amor propio mis ojos domina / y mi alma entera y todo yo por cualquier lado... se me antoja que faz no hay tan graciosa como mi faz”. Pero luego “en mi espejo, cuando ya a mí mismo veo, / tendido hendido de curtida antigüedad, / mi propio amor de mí, bien del revés lo leo” [...] En otras escenas shakesperianas el espejo muestra duras verdades. Hamlet usa el espejo del dormitorio de su madre para obligarla a afrontar la realidad: “sentaos y no saldréis de aquí, no os moveréis sin que os ponga un espejo delante, en que veáis lo más oculto de vuestra conciencia”.<sup>30</sup>

Me da la impresión de que la mayoría de estos elementos se filtran en Carroll en forma de un proceso de adaptación a esas realidades del espejo, una apropiación del cuerpo, que siempre fue suyo pero que todavía no tenía el tamaño correcto y que ante

el reflejo de la sociedad tenía el nombre de Charles Dodgson, mientras que el reflejo para el propio cuerpo que portaba a ambos empezaba a tornarse cada vez más bajo la dirección del reflejo de Carroll, la conquista de la traducción de su propio cuerpo es marcada por la forma en como firmaban los trabajos, pues como se verá más adelante, entre sus trabajos hay ecos reflejos de esos cruces.

Ulalume González de León dice en *El riesgo del placer* que “Dodgson se comportaba como ‘el reflejo’ de cualquier escritor que trabajaba con la diestra; pero nosotros sabemos que la importante y secreta diferencia radicaba en que el espejo era Carroll y el de este lado su pálido reflejo”.<sup>31</sup> Ahora bien, Ulalume mostraba dos realidades que acontecían simultáneamente, mientras que Dodgson estaba fuera del espejo, Carroll estaba dentro; el primero —Dodgson— sólo era el reflejo de un escritor, sólo un pálido reflejo, un escritor de mano derecha pues había que guardar las apariencias; mientras que Carroll aparecía como más auténtico, un escritor de mano izquierda libre de censura. Sin embargo, efectivamente “era ‘los dos’, como su pseudónimo lo indica, ya que está formado por los nombres que llevaba en la vida real: Charles y Lutwidge —los tradujo primero al latín: Carolus y Ludovico: invirtió su orden; y volvió a traducirlos al inglés: Lewis y Carroll—”.<sup>32</sup>

Sin embargo: estaba bien definido que Dodgson estaba inclinado hacia la lógica y la matemática; mientras que Carroll hacia la literatura. Esto parecería como una personalidad escindida o quizá ¿(con)fundida?, dos caras de la misma escena, una escena que logró mostrar su unidad en el reflejo de las firmas y en los temas. Es significativo saber que las obras relacionadas con la lógica y la matemática las firmaba bajo el nombre de Charles Dodgson, mientras que los libros que estaban inclinados hacia la literatura eran firmados por Lewis Carroll.

No obstante, hay firmas ejemplares donde se percibe cierto grado de unidad personal: una de las fusiones de temas e intereses derivó en *El juego de la lógica* en 1886, por ello “es significativo

que así como sus obras matemáticas se presentan escrupulosamente firmadas por Dodgson, esta obra –*El juego de la lógica*–, que marca dentro de su evolución la verdadera continuación de Alicia, aparece orgullosamente firmada por Lewis Carroll”.<sup>33</sup> Este espacio textual es un lugar donde los intereses y las pasiones de ambos –Carroll y Dodgson– convergen, aunque posteriormente vuelve a seguir cada una de las manos escritoras sus propios intereses. La mano derecha, lógica y matemática; la izquierda, literatura.

Sin embargo, con este primer acercamiento entre ambos se había abierto la posibilidad de traducirse el uno en el otro; otro momento de fusión es precisamente ya casi hasta al final de su vida, otra (con)fusión que refleja a ambos a la vez, es el momento en el que consagra su tiempo a la lógica<sup>34</sup> y termina publicando lo que será conocido como su último trabajo llamado *Lógica simbólica I* en 1896. Lo curioso es que aunque el tema esté más inclinado hacia Dodgson aparece finalmente firmada por Lewis Carroll.<sup>35</sup> Es el momento en el que Carroll comparte el reflejo del espejo con Dodgson.<sup>36</sup> Para finalizar, sólo quisiera recordar unas palabras de Mark Pendergrast encontradas en su *historia de los espejos*, pues uno tiene que recordar que “un espejo sin observador no era más que un objeto brillante”.<sup>37</sup> En estas observaciones reflejas de sí mismo es donde se avizora un único reflejo de su brillante existencia.

### Notas

<sup>1</sup> No desconocemos los tres tipos de traducción que menciona Jakobson, a saber: *intra lingüística*, *inter lingüística* e *intra semiótica*. No obstante, en esta primera parte con el término traducción sólo hacemos alusión al tipo de traducción *inter lingüística*, es decir, al problema que conlleva trasladar un texto de una lengua a otra. Sin embargo, en la parte que corresponde a Lewis Carroll hago un uso muy libre del término ‘traducción’, el cual no circunscribo sólo a este sentido *inter lingüístico*.

<sup>2</sup> Paolo Fabbri, *Táctica de los signos*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1995, p. 134.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 133. Véase la idea de que en el lenguaje adánico no había lugar para la interpretación, tampoco para la

traducción y menos un lugar para el metalenguaje, porque el lenguaje adánico expresaba al mundo tal como este era.

<sup>4</sup> Humberto Eco, *Lector in fabula*, España, Lumen, 2000, p. 91.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 93.

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 86.

<sup>7</sup> George Steiner, *Después de Babel*, México, FCE, 1995, p. 13.

<sup>8</sup> Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, Buenos Aires, Losada, 1998, pp. 15-16.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 48.

<sup>10</sup> Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 2006, p. 400. Es posible que el lector no esté familiarizado con este término, así que incluyo una definición encontrada en este diccionario: “el término *paragrama* indica que cada elemento funciona como marca dinámica, como ‘grama’ móvil que, más que expresar un sentido, lo hace”.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 202.

<sup>12</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo Veintiuno, 2006, p. 24.

<sup>13</sup> Cfr. Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011, p. 138. En particular, me interesaría que se considere lo siguiente: “Pero el escritor es también un lector y, armado de la noción inicial de que la organización fónica tiene importancia, comienza a organizarla según su particular plan estructural. El lector, por su parte, continúa este trabajo y completa la organización del texto de acuerdo a sus ideas”.

<sup>14</sup> Umberto Eco, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, México, Lumen, 2008, p. 141.

<sup>15</sup> Suzanne Jill Levine, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, México, FCE, 1998, p. 24.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 27-28.

<sup>17</sup> Cf. *Ibíd.*, p. 29.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, pp. 29-30.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>20</sup> Cfr. *Ibíd.*, p. 32. Véase la forma en como sostienen ambas posturas, sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción: por el lado de Jakobson se dice que considera el arte como formal y eso lleva implícita la idea de que es esencialmente intraducible –aquí valdría la pena señalar una acotación, puesto que Jakobson probablemente, al hablar del arte en general, pensaba en el tipo de traducción intersemiótica, la cual sería una traslación de un sistema semiótico a otro: la cual también denominó ‘transmutación’, un ejemplo de ello para ilustrar el problema podría ser la plasmación en una pintura la historia narrada originalmente en una canción. No obstante, accidentalmente atina en que hay algo intraducible, pues el terreno literario también conlleva un determinado tipo de forma–. En contraste con Jakobson: Joyce y Pound defienden lo contrario,

a través de prácticas transcreacionales –como ellos las llaman– no hay nada que no se pueda traducir. La postura de la autora oscila entre ambas posturas sin anclar en ninguna, digamos que bebe de las dos posibilidades en la medida en que identifica que ambos procesos son efectivos en la traducción. Por un lado está la posibilidad de traducir pero también persiste cierto grado de imposibilidad, es decir, la intraducibilidad estrictamente completa y fiel al original.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>22</sup> Hans-George Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 176.

<sup>23</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 42. Las cursivas son mías.

<sup>24</sup> Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 319. “*paronomasia: relación entre palabras de sonidos semejantes, pero de sentidos independientes*”.

<sup>25</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 383. Véase la idea de que la capacidad de reiteración, ya sea inmediata o diferida, funciona como una rectificación del mensaje poético, es decir, en el paralelismo establecido mediante dos secuencias fonémicas similares, próximas entre sí, “*tenderán a asumir una función paronomástica. Las palabras con sonoridad semejante aproximan su significación.*”, en otras palabras, todo elemento secuencial que se disponga en este nivel paronomástico, en la medida en que funciona como un paralelismo, se tornará un símil.

<sup>26</sup> Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*, Madrid, Alianza, 2009, p. 209. El comentario en cursivas es mío, aunque por otro lado, si el lector atento sabe leer entre líneas verá reflejado en las notas pp. 203-230 la dificultad de esa (po)ética interna de las palabras, lo que entraña el difícil proceso por el cual pasa el traductor y el ejercicio de traducción de principio a fin.

<sup>27</sup> Hans-George Gadamer, *op. cit.*, p. 194.

<sup>28</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 8.

<sup>29</sup> Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, México, Porrúa Sepan Cuantos, México, 1972, p. 11.

<sup>30</sup> Mark Perdergrast, *Historia de los espejos*, Barcelona, Vergara, 2003, pp. 128-129.

<sup>31</sup> Ulalume González de León, *El riesgo del placer*, México, Era, 1978, p. 15.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>33</sup> Lewis Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*, Madrid, Alianza, 2009, p. 26. Las cursivas son mías.

<sup>34</sup> Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 236. “en 1895 escribe en su diario ‘consagro todo mi tiempo a la lógica’ y termina la redacción de *Lógica simbólica*”.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 26. Se sabe por la voz de Jaime de Ojeda que “finalmente, en 1886 publica la primera parte de *lógica simbólica* también con la firma de Lewis Carroll”.

<sup>36</sup> No desconocemos la selección de escritos que hace Leopoldo María Panero. La cual terminó por titular *Mate-*

*mática demente*. A pesar de que es importante señalarla por su relevancia temática y por su convergencia en el tema que nos ocupa, decidí omitir una mención directa de ella porque no parece que haya sido pensada como obra unitaria por Carroll. No obstante, la convergencia de intereses entre Dodgson y Carroll en esos textos también es clara.

<sup>37</sup> Mark Pendergrast, *op. cit.*, p. 139.

## Referencias

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- \_\_\_\_\_, *El grado cero de la escritura*, México, Siglo Veintiuno, 2006.
- CARROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, México, Porrúa Sepan Cuantos, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Alicia en el país de las maravillas*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- \_\_\_\_\_, *A través del espejo y lo que Alicia encontró ahí*, Madrid, Alianza, 2009.
- DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo Veintiuno, 2006.
- ECO, Umberto, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, México, Lumen, 2008.
- FABBRI, Paolo, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- GADAMER, Hans-George, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.
- GONZÁLEZ de León, Ulalume, *El riesgo del placer*, México, Era, 1978.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- JILL Levine, Suzanne, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, México, FCE, 1998.
- PERDERGRAST, Mark, *Historia de los espejos*, Barcelona, Vergara, 2003.
- STEINER, George, *Después de Babel*, México, FCE, 1995.





# RAMÓN MARTÍNEZ OCARANZA: UNA DIALÉCTICA DE LA CONTRADICCIÓN

*Miguel Ángel García*

*Siempre he creído que la poesía expresa la conciencia  
de la tragedia del hombre en este mundo  
contradictoriamente deshumanizado.*

Ramón Martínez Ocaranza  
*Autobiografía*

## Preludio

En la poética ocaranziana, sobre todo en la segunda etapa de su obra (de 1968 en adelante), identificamos una peculiar manera para gestar metáforas, la cual consiste en confrontar imágenes disímiles y hacerlas dialogar para formar una nueva imagen ante el lector, pauta creativa que denominaremos *dialéctica de la contradicción*, misma que ubicaremos en algunos poemarios del aeda al momento de identificar que el legado indígena, es decir, el reconocimiento y apropiamiento de las raíces culturales mesoamericanas, fue un bastión utilizado con frecuencia por el bardo para apuntalar la dialéctica en ciernes.

En atención a lo anterior, nos guiaremos por algunos postulados hermenéuticos al abordar parte de la obra poética ocaranziana<sup>1</sup> desde tres vertientes características del aeda jiquilpense: el problema de la creación poética, el atisbo filosófico implícito en su poesía y la manera en que el legado indígena fomenta la dialéctica de la contradicción, la cual fue su motor creativo.

## El problema de la creación poética

*Al encontrar el hombre el misterio de su origen  
buscando los enigmas de su identidad y tratando  
de restaurar su inocencia perdida, domina el laberinto  
que lo envuelve a lo hondo de toda su existencia.*

Ramón Martínez Ocaranza  
*El Misterio del origen*

En la creación poética se puede otear la individualidad del escriba y, de manera ineluctable, el cúmulo de experiencias del contexto sociohistórico que le precedió y el que vivió al momento de crear; a través de la poesía puede existir un registro quizá vedado para algunos lectores pues, más allá del análisis lingüístico de los poemas, éstos (por lo general) presentan la concepción del mundo del emisor, por lo tanto, la hermenéutica es una vía para comprender e interpretar lo escrito y permearse del pulsar de un ser humano (circunscrito a un tiempo-espacio) a través de una manifestación artística: la poesía.

Ocaranza se denominó a sí mismo un “autohermeneuta”, es decir, hizo ejercicios de comprensión e interpretación sobre su obra y lo que ésta le representaba, circunstancia que muestra una ineluctable veta de estudio al tener la oportunidad de identificar de viva voz (o grafía) cuáles fueron las inquietudes del poeta, qué le ocupaba en cada lapso de su vida y en qué consistía su propuesta poética. Los prólogos que redactó a varios de sus libros representan un punto de partida para los lectores; en *Elegía de los triángulos* habla de “poiesía” en términos de un problema de creación ante el cual el poeta, quien ejerce el oficio de crear, debe trabajar con el tiempo para resolver dicha vicisitud creadora:

El problema poético es un problema de paciencia; es un problema de carácter absolutamente experiencial y experimental. Hay que estar poseídos por la magia de Ariadna para saber entrar al laberinto, para cumplir con el destino y para saber escapar de la muerte, en forma de creación.<sup>2</sup>



Nótese la inclusión de una figura mítica, la de Ariadna, a través de la cual Ocaranza resuelve su cumplimiento ante el destino para escapar de la muerte; en la *Elegía de los triángulos*, aparte de la griega, se hace presente la mitología prehispánica: la cosmogonía indígena adquiere relevancia desde los cánticos a Kurikua-Aueri (*sic*),<sup>3</sup> Xochiquetzal, Quetzalcóatl, Tláloc y Huitzilopochtli; aunado a ello, en las notas finales de este libro se agrega un glosario con términos nahuas y p'urhépechas (o tarascos).<sup>4</sup>

Ramón no duda en definir su poesía como mitológica y con un trasfondo ontológico,<sup>5</sup> misma que, entre otras cosas, se manifiesta por medio de una danza de imágenes. Con las formas y ritmos de la escritura, la palabra se apodera de la acción y por ello reclama lectores atentos a los procesos de gestación de las *situaciones dramáticas*; a través de éstas se sustenta un diálogo con el lector: el vivir representa una tragedia: “Porque no hay nada tan terrible como venir al mundo bajo el misterio de un oráculo que nos condena a la tortura hasta la muerte. Oráculo vencido con la conciencia del vencimiento de la muerte”.<sup>6</sup>

El prólogo de la *Patología del ser* también cuenta con directrices donde se tipifica la creación como *antipoética superpoesía*: “Este libro se lo dedico a todas las potencias patológicas o superpatológicas que inconscientemente han decidido mis metáforas poéticas que a fuerza de ser antipoéticas han devenido en superpoéticas”.<sup>7</sup> Insistimos, desde sus primeras páginas Ocaranza deseaba trazar el sendero para orientar a sus lectores.

Aunado a dichos prólogos, la referencia por antonomasia ante la direccionalidad del bardo michoacano será su *Autobiografía*, publicada en 1981, un año antes de su fallecimiento. Aparte de estar escrita de manera jocosamente literaria, en dicho testamento de anécdotas no hay lugar a dudas respecto a los abrevaderos literarios que marcaron su vida: el cuaderno de versos editado por su padre, las tertulias literarias efectuadas en su casa y los “clásicos verdes” (ediciones vasconcelianas) donde leyó *La Iliada* y *La Odisea*.

“Toda mi vida me he dedicado a estudiar a Homero, a los Trágicos Griegos, a Shakespeare y a Dostoyevsky (*sic*)”.<sup>8</sup> “Mis dos libros sagrados son la *Biblia* y *El Capital* de Carlos Marx”,<sup>9</sup> señalará Ramón para asentar el encuentro con su literario destino, el cual años más tarde lo conduciría a un abrevadero primigenio, la literatura prehispánica, fuente identitaria de la cual bebería hasta el final de sus días.

### Poesía y hermenéutica: un atisbo filosófico para comprender la creación

*La primera conciencia que tengo de mis signos,  
es cuando le formulo las trágicas preguntas al signo de  
los signos.*

Ramón Martínez Ocaranza  
*El libro de José*

Una de las significaciones del mundo se constituye a través del lenguaje (oral y escrito); el ser humano se ha encargado de buscar palabras para otorgarle significado y convencionalidad al mundo en que se desenvuelve, ¿será casual que incluso la *nada* y el *vacío* deban ser nombrados para existir en un marco de referencia? No. Hasta lo *inefable*, aquello que no se puede expresar, tiene nombre. “Ninguna cosa sea donde falta la palabra”,<sup>10</sup> así lo mencionó Stefan George y por eso pedimos a las palabras que se entrelacen y digan lo nuestro: la relación que sostenemos con la otredad y con la vida. Es entonces que el poeta utiliza la palabra y con ella destila su experiencia, vista no como un proceso acumulativo de conocimientos sino como un devenir que se presenta después de acariciar el enigma de su existencia. En lo escrito pernoctan una gran cantidad de significados y, por ende, en busca de acceder a ellos, la hermenéutica nos proporciona elementos para conseguirlo al hacer posible la descripción del sentido.

La hermenéutica es la posición filosófica correspondiente y corresponsable a la poesía de Ramón Martínez Ocaranza [...] Correspondiente porque, desde el poeta, la poesía oscura e impenetrable [...] sería imposible de comprender [...] Corresponsable porque frente a las causas de su olvido y subestimación (principalmente tres: ser un poeta de provincia, no pertenecer a ninguna mafia literaria y sostener una posición política radical según González Rojo) es imperativo realizar un «ensayo de restitución» hermenéutica y autohermenéutica de su obra.<sup>11</sup>

En un mundo cuya mayoría de interacciones se enarbolan a través del lenguaje resulta de vital importancia atender no solamente los tópicos fonéticos sino también reflexionar sobre el discurso plasmado en grafías. “Habitamos en la palabra. Ésta sale como fiadora de aquello de que habla. Así lo vemos especialmente en el uso poético del lenguaje”,<sup>12</sup> sentenciará Gadamer una vez que ha identificado la *esencia desocultadora-ocultadora* del lenguaje, es decir, aquello que se muestra abiertamente a través de la palabra pero que requiere del lector y su comprensión del concepto, por ello el filósofo alemán insistirá en: “franquear necesariamente las dimensiones de la lógica enunciativa y buscar horizontes más amplios”,<sup>13</sup> sobre todo en la poesía, la cual carece de fijeza y sigue abierta, ello en espera de completarse con la fantasía del lector.<sup>14</sup>

¿Qué nos propone Martínez Ocaranza con su versificación libre?, ¿qué tanto hay de contenido filosófico en sus poemas?, ¿se puede comprender o nos es vedado?, ¿cómo desentrañar los signos de su laberíntica escritura? Comprender para interpretar, he ahí la premisa, participar en conubio con lo escrito, con aquello que el texto mismo nos comunica:

Allí donde entendemos, el sentido de lo dicho «está ahí» [...] Lo que se fija por escrito se eleva en cierto modo, a la vista de todos, hacia una esfera de sentido en la que puede participar todo el que esté en condiciones de leer.<sup>15</sup>

Siguiendo al filósofo alemán, en su libro *Poema y diálogo* encontraremos el concepto de *disonancia armónica*, entendida como un elemento de composición poética contrapuesto a las formas habituales: “que contienen mucho de la tersura y del brillo de la retórica [...] Cuanto más dura es la disonancia, tanto más intenso es el enunciado”.<sup>16</sup> En la poética del autor que nos ocupa se avizora una implacable tensión entre conceptos para generar sus metáforas, por ejemplo: “se dan de golpes las palabras; nubes en el vientre; virgen de luz; conciencia de marfil; llora la rosa; tiembla el cosmos; quebrar un planeta o muerte de los círculos”.<sup>17</sup>

La disonancia en la armonía semántica servirá de parteaguas para lo que hemos denominado *dialéctica de la contradicción*, un diálogo de contrarios que gesta la metáfora. Al respecto, Paul Ricoeur señalará que existe un *principio de tensión*: considera que no se debería hablar del empleo metafórico de una sola palabra ya que ésta, por sí misma, no puede aportar otro significado ajeno al que le corresponde; en cambio, al poner en tensión dos términos el resultado será la metáfora: ello no sólo por enfrentarlos sino gracias a que éstos conllevan interpretaciones opuestas pues, para Ricoeur, la metáfora se da a través de una nueva interpretación. Tendremos una proliferación de imágenes: las representadas individualmente y las creadas con la unificación de los términos iniciales.<sup>18</sup>

En dicha tesitura, la creación de metáforas, a decir de Bachelard éstas generarán una nueva imagen que nos dirá algo y, paradójicamente, también harán plausible la ausencia de una imagen: “Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”.<sup>19</sup>

Llegados a este punto hemos identificado varios postulados hermenéuticos en aras de comprender las metáforas sombrías de la poética en ciernes: *disonancia armónica*, *principio de tensión* e *imaginación*. Como aporte final para este apartado

será menester hacer un fugaz sondeo ontológico en una categoría que, a la par del *legado indígena*, constituye un núcleo de fuerza en Martínez Ocaranza: la *existencia*.

El carácter enigmático del existir<sup>20</sup> permea la movilidad interna de la poética ocaranziana al mostrar la indeleble contradicción humana: no se trata de vida o muerte sino de una vida para (o en) la muerte: una muerte que engendra vida. La temporalidad y la ruptura-fragmentación están presentes, los conceptos a seguir para identificar la afirmación ontológica del aeda son: angustia, amor, destino (individual y colectivo), destrucción-construcción, esencia de la contradicción y muerte (estar vuelto hacia la muerte o ser-parala-muerte: el *Sein zum Tode* heideggeriano).<sup>21</sup>

Hermeneuta conciso de los signos, Ocaranza opta por perpetuar una pregunta primordial: ¿por qué? Sus versos libres transportan un hálito de penumbra oferente de una insospechada respuesta, es así como Ramón toma con (y en) su poesía la mano del propio Mefistófeles para reconocerse como una parte de las penumbras donde la luz se gesta: “Y por cada sustancia bien oscura/ se dan las brillantísimas imágenes”.<sup>22</sup> Ubicar los abismos de la conciencia no es tarea fácil, mas el poeta en todo momento identifica una presencia de nociones encontradas. Pirekuas, elegías,<sup>23</sup> cantos... todo plasmado en apapelados lienzos.

## El legado indígena: bastión de la dialéctica de la contradicción

*El poeta es la ciencia de la contradicción {...}*  
*Negar la negación es la conciencia de la plenitud. {...}*  
*La negación negada, es pura afirmación.*

Ramón Martínez Ocaranza  
*El libro de José*

En *Este es el mundo en que vivimos. Jaguarío*, la veneración y rescate del legado prehispánico es pal-

pable; en la década de los setenta Ramón publicó tres Cuadernos de Literatura Mexicana,<sup>24</sup> todos como apoyo para sus alumnos del Colegio de San Nicolás y que a la postre servirían para los demás profesores, en específico el libro sobre *Literatura Indígena*, pues sería integrado de manera voluntaria por los profesores a los planes de estudio del bachillerato de la Universidad Michoacana:

En nuestras escuelas preparatorias no se veía literatura tarasca, algunos maestros por iniciativa propia comenzaron a llevar como texto el libro del maestro Martínez Ocaranza e incluir en el programa la literatura tarasca pues sentían una obligación moral hacerlo, que viviendo en el estado de Michoacán y estudiando en la Universidad Michoacana no se conociera por parte de los alumnos la literatura que había producido la cultura que más ligada estaba a nosotros.<sup>25</sup>

La preocupación de Ramón Martínez respecto a la nula investigación de las letras indígenas, en especial de las p'urhépechas, era manifestada de la siguiente manera:

En torno a la literatura p'urhépecha, ¿qué historia o qué tratado existe de ese mundo mágico y melódico que habla cantando; que piensa cantando —a veces con la mejor forma que es el llanto— y que se dirige a sus númenes en forma de pirekuas?

*¿Qué Instituto de Investigaciones literarias existe para estudiar ese conjunto armonioso de cantares a las estrellas, al sol, a la luna, al fuego, a las flores, a los lagos, a los ríos, a los guerreros y a los dioses?*<sup>26</sup>

En atención a dicha directriz, en gran medida inspirada por las investigaciones del Dr. Ángel Ma. Garibay, Ocaranza ponderará el legado indígena como fundamento de su conciencia poética, es decir, de su dialéctica de la contradicción, legado que ya no abandonará. Visualizará el *mito*, expresado poéticamente, como un articulador y eficaz medio para proyectar la imaginación creadora, ello en franca oposición al imperativo dominio de la razón instrumental. Es importante señalar que la concepción de mito vivenciada por Ramón se encuentra distante de las versiones antropológicas (*v. gr.* Lévi-Strauss, Cassirer, Eliade, Boas, etc.); en nuestro autor la huella nietzschea-



na<sup>27</sup> adquiere un carácter de indeleble: “La destrucción es el signo de la nueva creación”,<sup>28</sup> dirá el poeta para asumir una destrucción creadora como forma viable para construir un nuevo espacio. Demoler y abolir las imágenes (o leyes) obsoletas para dar paso a la creación de las nuevas.

En *Este es el mundo en que vivimos* serán 20 jaguares-poema quienes hablarán de lo que les acontece, por ello el libro lleva el subtítulo de *Jaguario*.<sup>29</sup> Número mágico, el 20. La veintena es un pilar del poemario: para los mexicas ésta se utilizaba para contabilizar lo infinito pues al multiplicar 20 por 20 se obtienen 400: las estrellas del cielo hijas de la Coatlicue. En el libro aparece la cosmovisión indígena (p’urhépecha y maya) al igual que se hacen presentes rasgos de la mitología griega tales como las figuras de Eróstrato y Edipo: indudables mitos trágicos. De manera intertextual se puede dar seguimiento a la *Relación de Michoacán*, el *Popol Vuh* y el *Chilam Balam*.



Curícaueri, deidad p’urhépecha avizorada como “la potencia cósmica que cuida el principio de la armonía en el mundo”,<sup>30</sup> es representado como un jaguar (imagen maya), simbiosis que muestra un dios cuyo alimento es el fuego: con éste enciende las conciencias humanas y protege ante los monstruos, los locos y los falsos profetas.<sup>31</sup>

El “Jaguar uno” inicia su canto con una estrofa desoladora: “Este es el mundo en que vivimos:/ un montón de palabras podridas,/ vacías y podridas,/ como la conciencia de un idiota”.<sup>32</sup> Mito, imagen y sueño aparecerán en el *Jaguario* junto a tiempo, viento y destino, elementos considerados como una región sagrada: entre todos se planteará una conexión con la cosmovisión indígena, misma que servirá como sustento creativo para la poética ocaranziana.

## Corolario

Al utilizar la poesía como medio de expresión, en el fondo de la misma se puede vislumbrar una necesidad primigenia: encontrar la *palabra verdadera*,<sup>33</sup> la que se pregunte por el ser, por la existencia y el mundo en que se vive. Palabra que, siguiendo a Ramón, encienda las conciencias, derribe a los ídolos obsoletos y otorgue una ruptura de las enajenaciones.<sup>34</sup> En la poética de Ocaranza aún se busca ese *mundo intacto*<sup>35</sup> que aguarda para la acuciosidad de los lectores y la academia; es por ello que vale la pena homenajear al poeta (y a cualquier escritor) al leerlo y retomar su estilística para intentar desentrañar los signos de su obra al realizar una inmersión en sus abismos, en los propios y en los de nuestros antepasados; con ello comenzaríamos a reconocernos en el legado creativo de un autor cuya esencia es indeleble y por ende adopta la tesitura de la trascendencia: con su poesía se adelantó a su tiempo y el día de hoy continúa vigente. Sirvan las presentes líneas para incitar a la (re)lectura de la obra ocaranziana en aras de restituirle el sitio que le corresponde en las graffas universales.

## Notas

<sup>1</sup> Aparte de los textos publicados en vida, también citaremos algunos de los libros póstumos publicados en el último lustro. Al celebrarse en septiembre del 2014 el xxxii Aniversario Luctuoso del poeta, en la víspera del primer centenario de su nacimiento (abril 2015) se dieron a conocer cuatro libros de su autoría que permanecían en calidad de inéditos: *Este es el mundo en que vivimos. Jaguarío* [poemario fechado en 1973]; *El eterno por qué* [poesía, 1975]; el ensayo *José Revueltas (O El Verbo Torturado)* [1976]; y *El libro de José* [poesía, 1976]; los cuales se sumaron a los 16 libros que Ocaranza publicó y a las tres antologías que se publicaron *post mortem*. La tarea de las publicaciones que permanecían en calidad de inéditas fue emprendida por la Fundación Cultural “Ramón Martínez Ocaranza” AC (FCRMOAC) y la editorial Jitanjáfora. Posteriormente, en abril de 2016, se publicaron los *Discursos a Hidalgo (1953-1978)*, ello en coedición entre la FCRMOAC, Proyecto Libro Eterno y Silla vacía Editorial. En el archivo de la Fundación aún se encuentran otros libros inéditos de Ocaranza, entre los cuales hay varios poemarios, un largo ensayo dedicado a la obra de Efraín Huerta y esbozos de lo que sería una novela, la cual quedó incompleta.

<sup>2</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Elegía de los triángulos*, México, Diógenes, 1974, p. 12.

<sup>3</sup> Curícaueri, deidad p’urhépecha. Cf. Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, estudio introductorio de Jean-Marie G. Le Clézio, México, El Colegio de Michoacán, 2013.

<sup>4</sup> López Austin tiene un breve ensayo donde plantea varias vertientes etimológicas respecto a ambos términos: al final no se atreve a declarar si p’urhépecha significa “plebeyo”, ni si tarasco es “cuñado” o “yerno”; lo cierto es que identifica p’urhépecha como distintivo de prestigio y orgullo para una etnia. Cf. Alfredo López Austin, “El nombre de los tarascos”, en *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México, Era, 2016, pp. 119-126.

<sup>5</sup> “Mi poesía —que es lo único mío en este mundo— es, ante todo y por encima de todo, mitológica. [...] Y en ese mundo yo camino, como un Ser de tragedia, orando y blasfemando, ante el DESTINO del VIENTO y del TIEMPO. La potencia más pura de mi pathos poético, es el amor. [...] la imagen del amor, del mar y de la muerte, en su sentido ontológico”, Ramón Martínez Ocaranza, *Este es el mundo en que vivimos. Jaguarío*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo], pp. IX-X. Cabe destacar que este poemario, el *Jaguarío* [1973], secunda en fecha de elaboración a la *Elegía de los triángulos* ya que ésta, aunque publicada en 1974, fue redactada entre 1967 y 1969: por ello es que las imágenes prehispánicas son eje ineluctable para ambos libros.

<sup>6</sup> Ramón Martínez Ocaranza, “El Misterio del origen”, en *Letras de cambio*, 20 de septiembre, 2014, p. 3, en

[http://issuu.com/cambiodemichoacan/docs/letras\\_20\\_de\\_septiembre?fb\\_action\\_ids=10152382674451623&fb\\_action\\_types=og.shares](http://issuu.com/cambiodemichoacan/docs/letras_20_de_septiembre?fb_action_ids=10152382674451623&fb_action_types=og.shares)

<sup>7</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Patología del ser*, México, Diógenes, 1981, p. 18.

<sup>8</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Autobiografía*, Morelia, UMSNH / Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 1981, p. 25. En dicho texto, Ocaranza no titubea al dedicar dos capítulos a sus grandes maestros, o “monstruos”, como prefería llamarles; el primer capítulo es para: Federico García Lorca, Pablo Neruda, James Joyce y Ezra Pound; el segundo es para hablar exclusivamente del “quinto monstruo”: Vladimir Mayakovski. Aparte de las múltiples lecturas mencionadas en su *Autobiografía*, Ramón le otorga vital importancia a Thomas Mann y *La Montaña Mágica*, libro que lo puso de frente con el concepto *muerte* y el vacío del ser. Cf. *Ibid.*, pp. 30-54.

<sup>9</sup> María Teresa Perdomo, *Ramón Martínez Ocaranza. El poeta y su mundo*, Morelia, UMSNH / Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 1988, pp. 87-88.

<sup>10</sup> Stefan George, “La palabra”, en Martin Heidegger, *De camino al habla*, tr. Ives Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1990, p. 146.

<sup>11</sup> “Marcos Edgardo Díaz Béjar”, en *Comunidad de Filosofía*, en <http://filos.umich.mx/portal/marcos-edgardo-diaz-bejar/>

<sup>12</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, t. 2, tr. Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 2012, p. 194.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, t. 1, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 2012, p. 192.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 470-471.

<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo*, tr. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 95.

<sup>17</sup> Cf. Ramón Martínez Ocaranza, *El eterno por qué*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo].

<sup>18</sup> Cf. Paul Ricoeur, “La teoría de la metáfora”, en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, tr. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1999, pp. 59-66.

<sup>19</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, tr. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 2012, p. 9.

<sup>20</sup> “Heidegger utiliza la expresión *Dasein* exclusivamente para indicar la constitución ontológica de la vida humana, la cual se caracteriza por su apertura (*Da*) al ser (*Sein*) y por la capacidad de interrogarse por su sentido. [...] se parte de la convicción de que la existencia humana no puede comprenderse en términos de un yo encapsulado en sí mismo, sino que su ser consiste justo en mantenerse abierto hacia el mundo, en relacionarse dinámicamente con las cosas, personas y situaciones que de manera constante le salen al encuentro”. Jesús Adrián Escudero, *El len-*

*guaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*, Barcelona, Herder, 2009, pp. 63-64.

<sup>21</sup> “El ‘fin’ del estar-en-el-mundo es la muerte. Este fin, perteneciente al poder-ser, es decir, a la existencia, limita y determina la integridad cada vez más posible del Dasein”. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, tr. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003, p. 254.

<sup>22</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *El eterno por qué... op. cit.*, p. 36. En voz del propio Mefistófeles: “soy una parte de la parte que en un principio lo era todo, una parte de la tiniebla que parió a la luz”. Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*, tr., estudio y notas Emilio Tadeo Blanco, Madrid, Santillana, 1999, p. 48.

<sup>23</sup> La elegía fue una de las formas predilectas de Ramón para manifestarse, para rendir tributo. Llorar a través de las grañas, los versos y las metáforas era su manera de elevar un canto en memoria de los ausentes. *Río de llanto* [1955] y *Elegías en la Muerte de Pablo Neruda* [1977] son otros poemarios en los cuales, al llorar, canta.

<sup>24</sup> El proyecto original comprendía la publicación de cinco Cuadernos de Literatura Mexicana en el siguiente orden temático-cronológico: 1) indígena; 2) novohispana; 3) de la revolución insurgente; y, 4-5) del México independiente: Ramón Martínez Ocaranza, *Literatura Indígena*, Morelia, UMSNH, 2001, p. 15. Los cuadernos 4 y 5 se quedaron en el tintero y en los tres que editó no mantuvo el orden de presentación que había planteado pues fueron publicados de la siguiente manera: literatura indígena [1970], literatura insurgente [1970] y literatura novohispana [1976]. De Ramón Martínez Ocaranza véanse: *Literatura Novohispana*, México, Difusión cultural UMSNH, 1976; y, *Poesía Insurgente*, México, UNAM, 2010.

<sup>25</sup> Margarita Rodríguez Morales y Marco Antonio López López, *Ramón Martínez Ocaranza. Un poeta nicolaita*, Morelia, UMSNH / Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2002, p. 63.

<sup>26</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Literatura Indígena... op. cit.*, p. 103, énfasis agregado. Dicho instituto, uno de “investigaciones literarias” de los pueblos indígenas michoacanos, no existió (ni existe) como tal, lo más cercano que ha creado la Universidad Michoacana, *alma máter* de Martínez Ocaranza, es el Centro de Investigaciones de la Cultura Purépecha, cuyo primer coordinador fue el Dr. Ireneo Rojas y, de reciente inauguración, en junio del 2017, el Centro Nicolaita de Estudio de los Pueblos Originarios, cuya sede es la ciudad de Pátzcuaro (Michoacán), donde se contempla investigar la historia, lengua, alimentación, usos y costumbres de los pueblos originarios de Michoacán; además, de manera

independiente a la *Casa de Hidalgo* se encuentra el Centro de Investigaciones de las Culturas Originarias de Michoacán y, por último, el Colmich tiene una línea de investigación sobre “Lengua, textos y tradición”, la cual es extensiva a todos los pueblos indígenas del territorio nacional; no obstante los reiterados logros académico-administrativos mencionados, ninguno de los centros aludidos se especializa en la investigación de la literatura indígena michoacana, lo cual representaba uno de los anhelos ocaranzianos.

<sup>27</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, tr., introducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp. 244-272.

<sup>28</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Este es el mundo en que vivimos... op. cit.*, p. XIV.

<sup>29</sup> En el México prehispánico el jaguar era considerado un símbolo de poder y gobierno, también se le relacionaba con la noche, el inframundo, la agricultura, la fertilidad de la tierra e incluso con la destrucción. Véase María del Carmen Valverde, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, IIF / UNAM, 2004.

<sup>30</sup> Ramón Martínez Ocaranza, *Este es el mundo en que vivimos... op. cit.*, p. XII.

<sup>31</sup> Cf. *Ibid.*, pp. XII-XIII.

<sup>32</sup> Cf. *Ibid.*, p. 3. Aunque en Ocaranza encontramos múltiples atisbos de lectura heideggeriana, identificamos que la construcción poética de *mundo* no se apega a la concepción esgrimida por Martin Heidegger. En *Ser y tiempo* el mundo se estructura a través de una triada: circundante (intersubjetivo), compartido (común, objetivo) y propio (del sí mismo, subjetivo), *umwelt*, *mitwelt* y *selbswelt*, respectivamente. Podríamos señalar que la concepción de Martínez Ocaranza apela más al *mitwelt*, es decir, a uno donde el Dasein nunca se encuentra solo en el mundo pues lo comparte en virtud de su coestar (*mitsein*). Cf. Martin Heidegger, *Ser y tiempo... op. cit.*, en especial los párrafos: 112, 118, 123 y 153.

<sup>33</sup> Cf. Miguel León-Portilla, “El diálogo de la flor y el canto”, en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1985, pp. 128-139; y también “In xochitl, in cuicatl / Diálogo de la poesía: flor y canto”, en *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, México, Era / El Colegio Nacional, 2012, pp. 57-83.

<sup>34</sup> De Ramón Martínez Ocaranza véanse los libros póstumos *José Revueltas (O El Verbo Torturado)* y *El libro de José*, ambos editados en: Morelia, Jitanjáfora, 2014.

<sup>35</sup> Cf. Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo... op. cit.*, p. 99.



## Referencias

- ALCALÁ, Jerónimo de, *Relación de Michoacán*, estudio introductorio de Jean-Marie G. Le Clézio, México, El Colegio de Michoacán, 2013.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, tr. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 2012.
- ESCUADERO, Jesús Adrián, *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*, Barcelona, Herder, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, tr. Daniel Najmías y Juan Navarro, Barcelona, Gedisa, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Verdad y método*, t. 1, tr. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito; t. 2, tr. de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 2012.
- GEORGE, Stefan, “La palabra”, en Martin Heidegger, *De camino al habla*, tr. Ives Zimmermann, Barcelona, Serbal, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Fausto*, tr., estudio y notas Emilio Tadeo Blanco, Madrid, Santillana, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, tr. Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2003.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, “El diálogo de la flor y el canto”, en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_, “In xochitl, in cuicatl / Diálogo de la poesía: flor y canto”, en *La tinta negra y roja. Antología de poesía náhuatl*, México, Era / El Colegio Nacional, 2012.
- LÓPEZ Austin, Alfredo, “El nombre de los tarascos”, en *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México, Era, 2016.
- “MARCOS Edgardo Díaz Béjar”, en *Comunidad de Filosofía*, en <http://filos.umich.mx/portal/marcos-edgardo-diaz-bejar/>
- MARTÍNEZ Ocaranza, Ramón, *Autobiografía*, Morelia, UMSNH / Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 1981.
- \_\_\_\_\_, *El eterno por qué*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo].
- \_\_\_\_\_, *El libro de José*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo].
- \_\_\_\_\_, “El Misterio del origen”, en *Letras de cambio*, 20 de septiembre, 2014, p. 3, en [http://issuu.com/cambiodemichoacan/docs/letras\\_20\\_de\\_septiembre?fb\\_action\\_ids=10152382674451623&fb\\_action\\_types=og.shares](http://issuu.com/cambiodemichoacan/docs/letras_20_de_septiembre?fb_action_ids=10152382674451623&fb_action_types=og.shares)
- \_\_\_\_\_, *Elegía de los triángulos*, México, Diógenes, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Este es el mundo en que vivimos. Jaguarío*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo].
- \_\_\_\_\_, *José Revueltas (O El Verbo Torturado)*, Morelia, Jitanjáfora, 2014 [póstumo].
- \_\_\_\_\_, *Literatura Indígena*, Morelia, UMSNH, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Literatura Novohispana*, México, Difusión cultural UMSNH, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Patología del ser*, México, Diógenes, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Poesía Insurgente*, México, UNAM, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, introducción, tr. y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PERDOMO, María Teresa, *Ramón Martínez Ocaranza. El poeta y su mundo*, Morelia, UMSNH / Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 1988.
- RICOEUR, Paul, “La teoría de la metáfora”, en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, tr. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 1999.
- RODRÍGUEZ Morales, Margarita y Marco Antonio López López, *Ramón Martínez Ocaranza. Un poeta nicolaita*, Morelia, UMSNH / Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2002.
- VALVERDE, María del Carmen, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, IIF / UNAM, 2004.



# ESCRITURA Y LENGUAJE COMO RUPTURA: DE CAMBACERES A GIRONDO

*Cristina Barragán Hernández*

Más allá de lo desatinado que pueda parecer establecer un símil entre la obra de Eugenio Cambaceres y la de Oliverio Girondo, se encuentra, en el fondo, una cierta motivación afín a ambos autores en cuanto representantes de la literatura argentina y en cuanto representantes de la literatura de su tiempo, es decir, de su sociedad y de los males de ésta.

Es así como encontramos en estos autores un reclamo a través de su escritura, reclamo en tanto ruptura con los parámetros establecidos, reclamo en tanto invención de nuevos lenguajes y nuevas formas de expresión, y reclamo, también, en cuanto a la marcada irreverencia con la que se mofan del público y la crítica de la época.

Ni Cambaceres ni Girondo escribían preocupados por la recepción que de su obra habrían de tener los lectores, ambos nacieron con los privilegios de la clase alta; que sus libros fueran vendibles o no era algo que no es quitaba el sueño, quizá por ese motivo poseían una mayor libertad de expresión.

En palabras de Cambaceres, su escritura nace como un escape a la rutina, como un medio de diversión.

Una mañana me desperté con humor aventurero y, teniendo hasta los tuétanos del sempiterno programa de mi vida: levantarme a las doce, almorzar a la una, errar como bola sin manija por la calle Florida, comer donde me agarrara la hora, echar un *bésigue* en el club, largarme al teatro, etc., pensé que muy bien podía antojármese cambiar de rumbos, inventar algo nuevo, lo primero que me cayera a la mano, con tal que sirviera de diversión a este prospecto embestador, ocurriéndoseme entonces una barbaridad como otra cualquiera: contribuir, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional.<sup>1</sup>

En palabras de Girondo, en un tono un poco más serio, el verdadero escritor escribe porque no puede dejar de hacerlo:

Aunque ellos mismos lo ignoren, ningún creador escribe para los otros, ni para sí mismo, ni mucho menos, para satisfacer un anhelo de creación, sino porque no puede dejar de escribir.<sup>2</sup>

En todo caso, reitero, ninguno de ellos escribe para agradar al público ni mucho menos para agradar a la crítica. Tal vez una de las mayores similitudes entre Eugenio Cambaceres y Oliverio Girondo sea precisamente esta: la profunda incompreensión de su obra y el escándalo que

suscitaron sus escritos. A lo que se le une otra semejanza más, igual de significativa: sin importar lo que pudiera decir en su momento la crítica, las obras de ambos autores están ahí, como testimonio de genialidad, originales, marcando una ruptura con todo lo que se venía haciendo anteriormente, contribuyendo, efectivamente (y no en el tono de burla de Cambaceres), no sólo a la literatura argentina, sino a la literatura hispanoamericana en general.

Hasta aquí se me podría objetar que las similitudes que pretendo establecer entre estos escritores es muy vaga, que también podría decirse lo mismo de Julio Cortázar o de Manuel Mujica Lainez, y es cierto, en alguna medida, pero en el desarrollo de este ensayo trataré de concretar ciertos puntos en común entre la obra de Eugenio Cambaceres y la de Oliverio Girondo.

Sobra decir que las diferencias son marcadas en tanto a épocas, estilos y corrientes, Cambaceres es netamente un novelista, Girondo, más un poeta que un prosista —pero no debemos olvidar las obras *Interlunio* ni *Espantapájaros* (*Al alcance de todos*), ésta última situada entre la poesía y

la prosa—, pero esta oposición entre géneros, tan importante, no excluye una aproximación que abarca desde lo biográfico —hijos de inmigrantes, acaudalados, hombres de mundo, cosmopolitas, etc.— hasta los puntos de contacto entre intenciones y modos de escritura.

Pero vayamos por partes. Para establecer la analogía entre uno y otro autor, tomaré, específicamente, la novela *Sin rumbo* de Cambaceres y varios poemas, extraídos de diversos libros, de Oliverio Girondo.

Ahora bien, la mayor parte de la crítica está de acuerdo en clasificar a Eugenio Cambaceres como uno de los mayores exponentes de la corriente naturalista en Hispanoamérica, por ejemplo, en el libro de Luis Íñigo Madrigal, *Sin rumbo* es manejada como “la primera novela hispanoamericana abiertamente naturalista”,<sup>3</sup> dado su afán cientificista, su crudeza, la objetividad del narrador, el desenlace de la novela, etc. No es mi propósito descubrir si la novela es o no naturalista, decadentista o modernista —hay opiniones que clasifican esta novela en cada una de estas corrientes—, en todo caso, la que llama mi aten-



ción sería la última postura, la que engloba a *Sin rumbo* como novela modernista, pues es esta corriente la que, obviamente, se encontraría más próxima a las vanguardias del siglo XX y, con esto, a Oliverio Girondo.

De hecho, Fernando Burgos sostiene una posición en contra de aquellos críticos que encasillan la tercera novela de Cambaceres como naturalista,<sup>4</sup> resaltando sus características modernistas, basándose, a su vez, en los puntos que el autor Klaus Meyer-Minnemann establece para la comprensión de la narrativa modernista, para así poder ejemplificar de manera más clara cómo *Sin rumbo* cumple con estas características:

En cuanto al nivel técnico narrativo nos sorprende la simetría y densidad del uso de la imagen, la estructuración cíclica de la novela, el uso de la correspondencia como recurso poético, la constancia del uso analógico, la visión cinematográfica y ágil de cada capítulo junto con la búsqueda de sus enlaces en desplazamientos de unidades mayores y circulares que conllevan una representación escénica de la ciudad o pictórica del campo; es decir, una transformación modernista del ambiente ciudad-campo en el de teatro-pintura.<sup>5</sup>

Y es precisamente en estos puntos en los que me interesa fijar la atención: el uso de la correspondencia como recurso poético, la constancia del uso analógico y la visión cinematográfica. Esta última, por ejemplo, es sorprendentemente similar en Cambaceres y en Girondo. Sin duda alguna, Cambaceres se estaba adelantando por lo menos una década a los procedimientos cinematográficos, Girondo, en cambio, los conocía y los utilizaba de manera consciente. Del mismo modo, las analogías de Cambaceres, su uso del lenguaje, sus recursos narrativos, dejan de ser meras descripciones de lugares para llegar a ser imágenes poderosamente poéticas, por ejemplo, cuando Andrés decide aceptar la invitación e ir a la inauguración del altar mayor, en el capítulo VII, en los primeros párrafos puede leerse:

La plaza, un alfalfal cruzado por filas de paraísos entre los que, de trecho en trecho, anchos claros se veían como afrentas de la seca y las hormigas al rostro de la estética, ostentaban multitud de tiras de coco blanco y celeste flameando al tope de astas de tacuara.

En las pulperías los borrachos, los “mamaos”, quemaban gruesas de cohetes.

Los muchachos, en ronda, agarrados de las manos, saltaban gritando.

Los caballos atados a los postes de las veredas, asustados, se sentaban, reventaban los cabestros, las riendas. De vez en cuando, un carricoche pasaba sonando con un ruido de matraca. Lo envolvía una nube de polvo. En el atrio, los hombres se reunían. El Juez de Paz, el Comandante, el médico, el boticario, el Comisario de Policía, el maestro de escuela, los dueños de las casas de negocio, municipales o personajes influyentes, los ases, en un grupo.

Un poco más allá, pisando un poco más abajo, el gremio de dependientes rodeando al empleado telegrafista. En la calle, junto al cordón de la vereda, las últimas cartas, el chiripá y la camiseta se cortaban solos.

Las mujeres, hechas un cuero de escuerzo enojado, de a dos, de a tres, iban entrando.

Todo en ellas juraba, blasfemaba de verse junto, desde el terciopelo y la seda hasta el percal. Surtidos completos de pacotilla alemana, salidos de los registros de la calle de Rivadavia, habían hallado ahí su *débouché*.

La campana, rajada, con voz de vieja llamaba a misa.<sup>6</sup>

Antes que nada, es importante resaltar la crítica a la sociedad de la época, la analogía que se establece entre una baraja y los personajes del lugar: los importantes son los ases, están espacialmente más arriba que los demás; les siguen, un poco más abajo, el gremio de dependientes; los que usan camiseta y chiripá, las últimas cartas, las de valor más bajo, se “cortan” solos, es decir, siguiendo con el símil de las barajas, se separan, se excluyen ellos mismos, permanecen en la calle.

Las mujeres parecen sapos enojados por tener que ir juntas a misa (si no me equivoco, antaño acostumbraban ir a misa a una hora establecida tanto los ricos como los pobres, para no mezclarse), por eso dice: “desde el terciopelo y la seda hasta el percal”, las primeras son telas finas, y la última, tela de bajo costo, en este caso, como en

el del chiripá y la camiseta, se está refiriendo a las personas por su indumentaria, lo cual me parece una manera más o menos sutil de lanzar la crítica, lo que contrasta enormemente con la crítica abierta que les hace Andrés con sus “consejos”, así como la parodia del discurso del Juez de Paz.

Pero lo que realmente me importa destacar son estas imágenes como fragmentos, como si pasara una cámara cinematográfica por el lugar (como dice Fernando Burgos) o, también, como una tarjeta postal a la manera de Oliverio Girondo. Imágenes concisas, breves, una tras otra, encadenándose. El mismo Cambaceres lo marca al separar en pequeños párrafos las distintas imágenes. Es, en el caso de ambos autores, una escritura netamente visual.

Es también significativo el uso de la elipsis o supresión del verbo: “La plaza, un alfalfal cruzado por filas de paraísos” y también en “Los caballos (...) reventaban los cabestros, las riendas” lo cual le da un giro poético al lenguaje y lo aparta totalmente de la simple enumeración o descripción, además, es un recurso muy utilizado por Girondo, sólo por poner un ejemplo: “Cualquier dolor lastima/ mi carne, mi esqueleto”.<sup>7</sup>

Existen, además, dos poemas de Girondo que saltan inmediatamente a la memoria: “Paisaje Bretón”, en donde las imágenes pasan de las casas –plaza, en el caso de *Sin rumbo*–, a los hombres (ebrios), a las mujeres, al campanario, exactamente en el mismo orden (mera casualidad, me imagino) que los primeros párrafos citados del capítulo VII de *Sin rumbo*, y “Sevillano”, en donde también se encuentran similitudes con este capítulo en particular.

#### Paisaje Bretón

Douarnenez,  
en un golpe de cubilete,  
empantana  
entre sus casas como dados,  
un pedazo de mar,  
con un olor a sexo que desmaya.

¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!  
¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!

Sobre los muelles,  
mercurizados por la pesca,  
marineros que se agarran de los brazos  
para aprender a caminar,  
van a estrellarse  
con un envión de ola  
en las paredes;  
mujeres salobres,  
enyodadas,  
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,  
que repasan las redes colgadas de los techos  
como velos nupciales.

El campanario de la iglesia,  
en un escamoteo de prestidigitación;  
saca de su campanada  
una bandada de palomas.

Mientras las viejecitas,  
con sus gorritos de dormir,  
entran a la nave  
para emborracharse de oraciones,  
y para que el silencio  
deje de roer por un instante  
las narices de piedra de los santos.<sup>8</sup>

Otra similitud entre el capítulo VII y este poema es la analogía que se maneja respecto a los juegos de azar, en *Sin rumbo*, las personas son como barajas, en “Paisaje Bretón”, las casas son como dados. El poema “Sevillano”, ilustraría lo que sucede en el capítulo VII, dentro de la iglesia:

#### Sevillano

En el atrio: una reunión de ciegos auténticos, hasta con placa, una jauría de chicuelos, ladra por una perra.

La iglesia se refrigera para que no se le derritan los ojos y los brazos... de los exvotos.

Bajo sus mantos rígidos, las vírgenes enjugan lágrimas de rubí. Algunas tienen cabelleras de cola de caballo. Otras usan de alfilerero el corazón.

Un cencerro de llaves impregna la penumbra de un pesado olor a sacristía. Al persignarse revive en una vieja un ancestral orangután.

Y mientras, frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de “chewing gum”.<sup>9</sup>

Con la diferencia de que en el capítulo VII no es el cura masticando una plegaria, sino el Juez de Paz masticando un discurso como un pedazo de “chewing gum”. Por otra parte, se encuentra ese gusto por los vocablos extranjeros tanto en Cambaceres como en Girondo, pues ambos viajaron por varios países y conocían otros idiomas.

En pocas palabras, si en Cambaceres como en Girondo se pueden ver ciertas características afines, es porque la obra de ambos autores tiene, por decirlo de alguna manera, rasgos modernistas. En el caso de Cambaceres estaríamos hablando de un modernismo temprano, incipiente y, en el caso de Girondo, de un modernismo tardío, así, el primero fungiría como antecedente y el segundo como heredero. Los rasgos modernistas de uno y otro serían, ante todo, la revolución del lenguaje que en su momento encabezaron, la ruptura, repito, con la tradición literaria de su época que, en todo caso, no es tan remota, de *Sin rumbo* a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* median sólo treinta y siete años, muy poco tiempo, en realidad, si pensamos en los cambios tan significativos que se dieron en la literatura argentina y en la literatura hispanoamericana.

Nuestra modernidad comienza en la invención de una escritura que se llama modernismo. Los signos más persistentes de ésta se originarán allí: las búsquedas de lenguajes multivalentes, la asimilación de lo poético a la escritura *medio* y *medium*, la obsesión por el poder transformacional de la palabra y el arte, la sumersión en las ausencias de signo, la radicalización de poéticas junto con la necesidad de su proclama, la pasión devorante por lo cosmopolita, el rechazo a estéticas de fundamentos permanentes, la validación de proyectos escriturales sustentados por su noción de cambio, la visibilidad de la imagen frente a la omisión de su productor (narrador/autor manifiesto/hablante) la liberadora energía de estéticas plurales y combinatorias, la plasmación prismal de la relación artista sociedad,

la proliferación de lenguajes metaliterarios, la autocontemplación de artista junto con la de la propia escritura.<sup>10</sup>

Y lo anterior vale tanto para Cambaceres como para Girondo, si tomamos el sentido amplio de la palabra modernismo, como lo hace Burgos, sin hacer cortes cronológicos tajantes entre una corriente y otra, entre, por ejemplo, el naturalismo de Cambaceres y el martinfierrismo de Girondo. En este último autor, por ejemplo, los avances tecnológicos lo influyen bastante para su producción poética, en su “primera etapa”, la de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, hay una marcada preferencia por la ciudad, por los ambientes urbanos, calles, edificios, tranvías, automóviles, barcos, cámaras fotográficas, todo aquello que seguía siendo en cierta medida novedoso, impactante; en su “última etapa”, la de *Persuasión de los días* y *En la masmédula*, el poeta retorna a la Tierra, a la naturaleza, al campo, a los animales, a lo silvestre. Esta dicotomía campo/ciudad está presente también en Cambaceres, en *Sin rumbo*, se percibe un cambio en la apreciación del campo y de la ciudad respecto a las literaturas anteriores, en las que el campo reflejaba el salvajismo y a la ciudad correspondía la civilización, en Cambaceres se da la inversión de las valoraciones campo/ciudad, y esta última se visualiza como un foco de corrupciones.

Más que evidente resulta la semejanza respecto al pesimismo que impregna tanto la obra de Cambaceres como la de Girondo en su última etapa, específicamente en el libro *En la masmédula*, de hecho, el último poema de este libro, titulado “Cansancio”, refleja muy bien el estado anímico de Andrés.

El pesimismo había llegado a Buenos Aires para quedarse, más allá de las preferencias filosóficas de la hora. Pesimistas serán también Roberto Arlt y Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Eduardo Mallea, los letristas de tango y los compositores de música popular rural y urbana (Atahualpa Yupanqui, Enrique S. Discépolo). La filosofía de la inacción es consustancial con la manera de ser argen-

tina; la asumía el gaucho en su vida cotidiana y la viven los personajes aristocráticos de Cambaceres.<sup>11</sup>

Y la vive también Girondo, y la asumen también los personajes de Julio Cortázar (Horacio de *Rayuela*, Juan de *62/Modelo para armar*, Persio de *Los premios*). Son significativos, respecto al pesimismo, los poemas de Girondo “Ejecutoria del miasma”, “Es la baba”, “Invitación al vómito” y “Hay que compadecerlos”, entre otros, de *Persuasión de los días*; “Al gravitar rotando”, “El pentotal a qué”, “Por vocación de dado”, “Amí”, “Menos” y “Cansancio”, sólo por mencionar algunos, de *En la masmédula*, en los que el sentimiento de la nada y el cansancio, justamente, impregnan estos magníficos poemas. Y qué más nihilista que su poema “El puro no”.

Otro punto de semejanza entre Girondo y Cambaceres es la forma de abordar la sexualidad: de manera directa, sin tapujos ni miramientos. La escena de la violación de Donata y, después, la manera de describir la relación sexual entre Andrés y la Amorini, se abordan así, de lleno, sin sutilezas. Ya no estamos ante el amor idealizado del Romanticismo, eso ya ha quedado muy atrás, el “amor” (si es que a eso puede llamarse amor) presentado por Cambaceres no tiene nada de ideal, nada de platónico ni de pastoril, es, en realidad, bastante bestial, instintivo, crudo e irracional, eso marcaría otra ruptura más:

Cambaceres presenta en sus obras las primeras escenas eróticas de la literatura argentina: ni las obras gauchescas, ni Amalia, se habían permitido mostrar una eroticidad abierta. (...) Cambaceres, en cambio, celebra la sexualidad, que libera al individuo. El narrador concluye así la descripción del primer encuentro íntimo entre Andrés y la Amorini, la cantante adúltera. (...) Entonces describe el goce, el jadeo sexual, para culminar con la cantante murmurando agitada un “más, más” en los momentos de espasmo del amor. Los dos comparten sin culpas la pasión sexual.<sup>12</sup>

En los poemas de Girondo también se aborda de manera directa la sexualidad, una enorme can-

tividad de poemas están fuertemente cargados de erotismo, pero es un erotismo más poético, a veces menos crudo pero no por eso menos directo:

Exvoto (A las chicas de Flores)

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confeitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás –empavesadas como fragatas– van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.<sup>13</sup>

La persistente mención al cuerpo femenino es una constante en la escritura de Girondo, un *leitmotiv*, es algo que no cambia ni siquiera cuando todos los demás aspectos de la obra de Girondo cambian, principalmente el lenguaje y su cosmovisión, pero el erotismo, a pesar de que evoluciona la manera de abordarlo, sigue presente, desde *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* hasta *En la masmédula*:

Topatumba

Ay mi más mimo mío  
mi bisvidita te ando  
sí toda  
así  
te tato y topo tumbo y te arpo

y libo y libo tu halo  
 ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me  
     levitabisma  
 mi tan todita lumbré  
 cárame tú evapulpo  
 sé sed sé sed  
 se liana  
 anuda más  
 más nudo de musgo de entremuslos de seda que me  
     ceden  
 tu muy corola mía  
 oh su rocío  
 qué limbo  
 ízala tú mi tumba  
 así  
 ya en ti mi tea  
 toda mi llama tuya  
 destiérrame  
 aletea  
 lava ya emana el alma  
 te hisopo  
     toda mía  
 ay  
     entremuero  
                     vida  
 me cremas  
                     te edenizo<sup>14</sup>

Varios poemas de *En la mas médula* tienen este mismo tema erótico, con lenguaje sublimado: “Ella”, “Mi lumía”, “Mito”, “Balaúa”. Más tarde Julio Cortázar retomarí­a esta manera tan única de abordar la relación sexual en el capítulo 68 de *Rayuela*.

Néstor Perlongher, en un ensayo publicado en *Xul* (1984), insistió en la sensualidad del verso de Girondo, no simplemente como un eros metafórico sino también como una expresión de cruda sexualidad, una libidinización de los intercambios sociales (...). Ya sea que la expresión de la sexualidad en Girondo se focalice en “las chicas de Flores” (...) o en los ritmos de la copulación que marcan el “erofrote” de sus últimos trabajos, toda su poesía es empujada por ritmos eróticos. Pero lo suyo no es usualmente la pasión de la mirada amorosa, más bien, Girondo recluta la fuerza masculinizada de la vanguardia como una estrategia de comando lírico. Mucho se hizo con las tendencias viriles de la vanguardia, la propensión a la dominación que se exhibió en los primeros versos modernistas. Se

trate de Pound, Cendrars o Girondo, el poder de la mirada masculina dio forma a un canon modernista de prácticas; esto reivindicó modos de ver que insisten en el dominio y el control.<sup>15</sup>

Y, una vez más, es el elemento modernista inherente a Girondo y Cambaceres lo que los une. Andrés utiliza su sexualidad o su virilidad como modo de dominio y control: Donata “Hoy, era apenas un detalle en la existencia de Andrés./ Una cosa, carne, ni alguien siquiera”,<sup>16</sup> de manera sumamente egoísta, pero también como una especie de fuga o evasión. En cambio, Girondo (para Francine Masiello), liga frecuentemente la sexualidad al paisaje, en referencia a la conquista tanto del cuerpo femenino como de la Tierra.

Ahora bien, un rasgo que podría considerarse como naturalista, común en la obra de estos autores, sería el marcado anticlericalismo, rayando más bien en ateísmo: “nada ni nadie hallaba gracia ante el fuero inexorable de su amargo escepticismo (...) ni aún Dios, un absurdo espantapájaros inventado por la collonería de los hombres”.<sup>17</sup> La obra de Girondo tiene innumerables ejemplos, curiosamente, en su libro titulado así, *Espantapájaros* (aunque el título no hace referencia propiamente a Dios) se encuentra una extraña versión de Jesucristo, en el ¿cuento, poema?, marcado con el número 15, del que citaré sólo el final, dada su extensión:

Una tarde, en el recodo de un camino, decidió inmovilizarse para toda la eternidad.

En vano los peregrinos acudieron, de todas partes, con sus oraciones y sus ofrendas. En vano se extremaron, ante su indiferencia, los ritos de la cábala y la mortificación. Ni las penitencias, ni las cosquillas consiguieron arrancarle tan siquiera un bostezo, y en medio del espanto se comprobó que mientras el verdín le cubría las extremidades y el pudor su cuerpo se iba transformando, poco a poco, en una de esas piedras que se acuestan en los caminos para empollar gusanos y humedad.<sup>18</sup>

Un reclamo dirigido a “tatatodo” se encuentra en el poema “Yolleo”, reclamo por una subjetividad sin sentido, a la manera de Andrés:



Yolleo

Eh vos  
 tatacombo  
 soy yo  
 di  
 no me oyes  
 tataconco  
 soy yo sin vos  
 sin voz  
 aquí yollando  
 con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla  
 entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos  
 lo sé  
 lo sé y tanto  
 desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo  
 junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre  
 siempre yollando y yoyollando siempre  
 por qué  
 si sos  
 por qué di  
 eh vos

no me oyes  
 tatatodo  
 por qué tanto yollar  
 responde

y hasta cuándo<sup>19</sup>

Ahora bien, la ambigüedad es otro rasgo característico de Cambaceres y de Girondo, el primero crea personajes con tendencias ambiguas, el mismo Andrés experimenta varios cambios en el transcurso de la novela, pasa de ser indiferente, seco, áspero, cruel, a ser tierno y cariñoso cuando nace su hija, pasa del descreimiento tanto en Dios como en la ciencia, a creer en cualquiera de los dos, con tal de que se salve Andrea. Primero, no le importa el dinero y lo derrocha, después, se vuelve ambicioso,

etc., para volver a experimentar de nuevo todo el vacío de antaño, acrecentado por la muerte de su hija, lo que lo lleva al suicidio. Y en los poemas de Girondo podemos ver también esta ambigüedad o volubilidad: pasa de la infinita ternura al sentimiento de náusea, de vacío, de hartazgo, tan sólo en el libro *En la mismédula* podemos apreciar estos constantes cambios.

En fin, la lista no termina aquí, los puntos de coincidencia entre Girondo y Cambaceres siguen, por ejemplo, el snobismo de ambos escritores, su magnífica cultura (*Membretes*, de Girondo, son sentencias y aforismos sobre arte y literatura, no olvidemos que el poeta también era un gran pintor, fuertemente influenciado por el surrealismo), su individualismo, su “narrativa” de viajes, su descreimiento, su irreverencia, su cinismo, etc. De nuevo, esto se explica porque entre ellos la brecha temporal no es tan grande, Oliverio Girondo nace exactamente una década después de muerto (pero prematuramente) Eugenio Cambaceres. La cuestión es que en el breve lapso de tiempo que separa la obra de uno y otro autor, se hayan dado tantas revoluciones tecnológicas (William K. L. Dickson logra, por vez primera en 1889, una rudimentaria imagen con sonido; los automóviles llevan el motor en la parte delantera a partir de 1910, etc.) y culturales en Hispanoamérica y en el mundo (futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) Aun así, si seguimos la propuesta de Fernando Burgos, no es difícil admitir que la mayoría de los puntos de contacto entre la obra de Cambaceres y de Girondo la debemos al modernismo.

## Notas

- <sup>1</sup> Eugenio Cambaceres, “Dos palabras del autor” (Prólogo a *Pot-pourri (Silbidos de un vago)*, en Norman Klahn y Wilfrido H. Corral (compiladores), *Los novelistas como críticos*, México, FCE, 1991, p. 79.
- <sup>2</sup> Oliverio Gironde, *Membretes en Obra Completa* (Coordinador: Raúl Antelo), Madrid, Ediciones UNESCO, 1999, p. 72.
- <sup>3</sup> Luis Íñigo Madrigal (coordinador), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, T. II: Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 126.
- <sup>4</sup> En su libro *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 35 y ss.
- <sup>5</sup> *Ibid.* p. 36.
- <sup>6</sup> Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo*, Ed. de Claude Cymerman, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1999, p. 98.
- <sup>7</sup> Oliverio Gironde, “Comunión plenaria” en *Persuasión de los días*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 38.
- <sup>8</sup> En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en *Obra Completa, op. cit.*, p. 7.
- <sup>9</sup> *Ibid.* p. 26.
- <sup>10</sup> Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana, op. cit.*, p. 27.
- <sup>11</sup> Alberto Julián Pérez, “Sin rumbo: la novela en la encrucijada nacional” en *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina Siglo XIX)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002, pp. 223-224.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 253.
- <sup>13</sup> En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, en *Obra Completa, op. cit.*, p. 15.
- <sup>14</sup> Oliverio Gironde, *En la masmédula*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1998, p. 166.
- <sup>15</sup> Francine Masiello, “Oliverio Gironde: naturaleza y artificio” en *Obras completas de Oliverio Gironde, op. cit.* pp. 409-410.
- <sup>16</sup> Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo, op. cit.*, p. 104.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>18</sup> Oliverio Gironde, *Espantapájaros (Al alcance de todos)*, en *Obras completas, op. cit.*, p. 97.
- <sup>19</sup> Oliverio Gironde, *En la masmédula, op. cit.*, p. 156.

## Referencias

- ANTELO, Raúl (coordinador), *Oliverio Gironde: Obra Completa*, Madrid, Ediciones UNESCO, 1999.
- ARA, Guillermo, *La novela naturalista hispanoamericana*, Argentina, EUDEBA, 1965.
- BURGOS, Fernando, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- CAMBACERES, Eugenio, “Dos palabras del autor” (Prólogo a *Pot-pourri (Silbidos de un vago)*, en Norman Klahn y Wilfrido H. Corral (compiladores), *Los novelistas como críticos*, México, FCE, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Sin rumbo*, Ed. de Claude Cymerman, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1999.
- GIRONDE, Oliverio, *En la masmédula*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Persuasión de los días*, Buenos Aires, Losada, 1998.
- MADRIGAL, Luis Íñigo (coordinador), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, T. II: Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1993.
- OVIDIO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1997.
- PÉREZ, Alberto Julián, “Sin rumbo: la novela en la encrucijada nacional” en *Los dilemas políticos de la cultura letrada (Argentina Siglo XIX)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2002.



# ¿QUÉ COSA CON EL ARTE?

*Juan Carlos Valdez Cardona*

## Introducción

El arte es *creación*, creación del ser humano; pero el ser humano es apertura y cierre al mismo tiempo, él es el único que da cuenta de su ente anclado a este mundo. Aparece y se oculta. Bajo esta (aparente) condición del ser humano, ¿podemos pensar lo mismo del arte?, ¿es el arte apertura y cierre de su mundo?, y de ser así, ¿qué mundo abre o cierra, y qué mundo sería ese?

Si bien a través del arte se exploran los sentidos y la razón ¿qué podemos dar por sentado en dicha exploración? Actualmente parece ser que se le han integrado diversos usos<sup>1</sup> al arte, pero estos usos que se le han integrado ¿son válidos para pensar el arte?, ¿quién determina que el arte debe tener un carácter utilitario, cualquiera que sea este?, y más aún, ¿qué es el arte?

El siguiente trabajo no pretende responder los cuestionamientos que más arriba se plantearon, en todo caso, se va tratar de acercarse a un argumento que nos permita entender mejor, o en el mejor de los casos, ampliar la pregunta sobre qué es el arte y su relación con el mundo. Una vez aclarado lo anterior, se tendrá que ver, aunque sea muy breve, lo bello en el arte, su relación con lo real, el valor que tiene (sobre todo en la exhibición o instalación de un museo, como también

los usos que puede llegar a tener), y por último tratar de ampliar la pregunta sobre el arte. Sin duda el recorrido puede ser inexacto para hablar de un tema tan amplio y complejo, pero creemos que pueden ser los puntos de partida para explorar la reflexión sobre el arte.

## Arte y belleza

Estar frente a la obra de arte es captarla por medio de los sentidos, mismos que nos han de aportar, en primera estancia, elementos necesarios para otorgar el grado de sentido que pueda o no tener dicha obra; se trata de emitir un juicio sobre aquello a lo que se está contemplando. Pero, ¿toda pieza u obra de arte tiene que aspirar a lo bello?

Ya como señala Ramos (1993), belleza y arte, en el margen del pensamiento griego, son cuestiones independientes porque no coinciden en extensión, la belleza artística es sólo una particularidad del género de belleza, además de que las teorías más representativas sobre la belleza eran desarrolladas sin llegar a tomar en consideración al arte. La belleza no es exclusiva de la expresión artística, pero ¿por qué el arte llega a ser bello?

Ahora bien, no se trata de saber qué es lo que en esta obra de arte en su particularidad hay de bello, sino lo que hace que toda la obra en su conjunto sea bella. En un análisis que hace Ramos de Sócrates, piensa que se pueden extraer las principales determinaciones sobre el concepto de la belleza del filósofo griego:

Comprender que la belleza que se encuentra en todo bello cuerpo es hermana de la que se encuentra en cualquier otro. En efecto, si hay que buscar la belleza en la idea que nos formamos de ella, sería una locura no creer que toda belleza corpórea no sea una e idéntica en todo bello cuerpo (Sócrates en Ramos, p. 30, 1993).

En su concepto sobre belleza, el filósofo no toma en cuenta la expresión artística, sino a los cuerpos, los cuales tienen una y es idéntica, por tanto se puede decir que no existe la belleza múltiple o diferentes tipos de bellezas, sino que ésta es igual a sí misma. Pero también se puede decir que la belleza no sólo se encuentra en los cuerpos, pues sería limitarla, sino también en las acciones o también en el pensamiento,<sup>2</sup> en el alma, en la muerte, como también en las ciencias. En la discusión sobre lo que es lo bello entablada entre Hipias y Sócrates en *Hipias Mayor* (Platón, 2010) Hipias expresa que lo bello es posible en el *uso adecuado*, es decir, el uso adecuado de las cosas las hace bellas, por consiguiente, lo no adecuado es feo:

Hip.- Lo diremos, al menos cuando su uso sea adecuado.

Sóc.- Cuando no es adecuado, ¿es feo? ¿Debo admitirlo, o no?

Hip.- Acepta que es feo cuando no es adecuado.

Sóc.- “¿No es cierto, dirá él, que el marfil y el oro, sabio Sócrates, cuando son adecuados hacen que las cosas aparezcan bellas y cuando no son adecuados, feas?” ¿Negamos, o admitimos que él dice la verdad?

Hip.- Vamos a admitir que lo que es adecuado a cada cosa, eso lo hace bella.

(Platón, 2010, p. 188).

Se puede decir que lo adecuado es apariencia, hace que tal o cual cosa sea bella, sería entonces un

engaño en relación con lo bello. Las presenta como bellas, pero no las muestra tal cual pueden llegar a presentarse, lo adecuado se vuelve un mero adorno que ha de resaltar a la cosa para así considerarla bella, pero eso no la hace bella en sí misma. Más adelante en el diálogo que sostienen Sócrates e Hipias relacionarán lo bello con lo útil: aquello para lo que fue hecho la cosa y además cumpla con su función utilitaria; también la relacionan con el placer, en relación con el oído y la vista:

Sóc.- ...Los seres humano bellos, Hipias, los colores bellos y las pinturas y las esculturas que son bellas nos deleitan al verlos. Los sonidos bellos y toda la música y los discursos y las leyendas nos hacen el mismo efecto, de modo que si respondemos a nuestro atrevido hombre: “Lo bello, amigo, es lo que produce placer por medio del oído o de la vista”, ¿no le contendríamos en su atrevimiento?

Hip.- Me parece, Sócrates, que ahora has dicho bien qué es lo bello.

(Platón, 2010, p. 197).

Esto desde luego no resuelve el problema central que inquieta a Sócrates y tampoco resuelven junto con Hipias el problema sobre *qué es lo bello en sí mismo*, a lo que a final del diálogo Sócrates termina por concluir que “lo bello es difícil” (Platón, 2010, p. 205).

En cambio en el pensamiento de Platón –nos dice Ramos (1993)– el valor estético de un objeto es cuando llega ser admirado y deseado, despertando a *eros* y a incitación a la reproducción. Entonces lo bello es aquello que estimula al amor sexual, pero también el amor a la sabiduría. Otra manera de entender lo bello en los griegos, se puede encontrar en Plotino, quien encontraba lo bello en la forma:

Es claro que la piedra en que el arte ha hecho entrar la belleza de una forma es bella no porque es piedra (porque la otra sería igualmente bella), sino gracias a la forma que el arte ha introducido. La materia no tenía esta forma, pero estaba en la mente del artista antes de llegar a la piedra (Plotino en Ramos, 1993, p. 32).

Es la forma, en el ejemplo de Plotino, lo que el artista tiene que encontrar para que el objeto llegue a ser bello. Se trata en todo caso, al menos en esta idea de Plotino, de que la relación que guarda el arte con lo bello será a partir de la forma que la pieza contenga en su unidad. La idea de la belleza en tanto que forma es constituida en relación con las matemáticas, en parte por la matemática pitagórica, concibiendo el concepto de la armonía como la unidad de variedad (Ramos, 1993). Mientras que para Aristóteles lo bello, ya sea en el animal o cualquier otra cosa, no solamente debe tener sus partes ordenadas, sino también magnitud, porque la belleza consiste –según Aristóteles– en magnitud y orden (Ramos, 1993). Pero Plotino argumenta, en contra de este formalismo geométrico, que si la forma puede formular un orden simétrico, lo bello no necesariamente consiste en la simetría de las partes entre sí y con el conjunto, pues equivaldría a decir –según Plotino– que lo simple no puede ser bello, sólo lo compuesto; lo bello es “lo que participa de una forma” (Plotino en Ramos, 1993, p. 33).

De esta manera, todo de aquello que esté destinado a la forma, pero sea privado de ésta (por las razones que sean) queda feo, pues la forma participa con la razón y un sentido. La belleza adquiere su plenitud en el sentido de que las partes del objeto son moldeadas por el artista, revelando su ser; el arte y lo bello se nos presentan bajo su forma, siendo merecedores de la contemplación por el orden que sostienen. En este sentido, si el arte aspira al orden de lo bello, tiene que participar de la forma, ya que la belleza para Plotino, nos dice Ramos (1993), es el develamiento de la razón en su forma sensible y su atractivo es la afinidad con el espíritu.

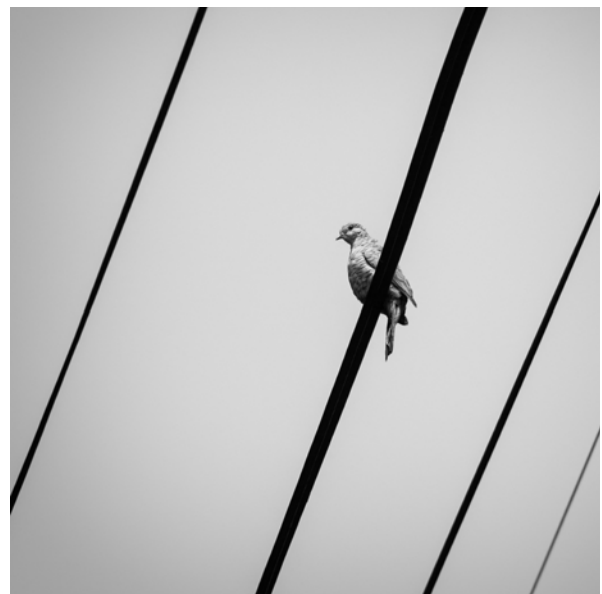
## El arte y lo real

Pensar al arte y la relación que puede mantener con la realidad es querer justificarla en correspondencia con un contexto determinado ya

sea social o cultural. Si se pretende entender la realidad como todo aquello que es susceptible a los sentidos, haciendo posible la interpretación, como también la posibilidad de significar y re-significar para dotar de sentido, se puede pensar que un artista ubicado en un contexto específico pretenda (si así lo fuera) que su obra se instaure en una relación con el mundo que lo rodea.

Una obra es un objeto concreto que existe en la realidad, pero debe su sentido artístico no al simple hecho de su materialidad, sino al reflejo de la realidad a la que aluden. Por ejemplo, una obra pictórica puede representar un paisaje; una escultura puede representar un ser vivo; una pieza musical o un poema pueden representar una emoción. No se trata aquí de una especie de imitación de la realidad, ni tampoco de la realidad “objetiva” que la ciencia busca comprender; se trata en todo caso de una irrealidad. Sobre esto se pronuncia Ramos (1993) al decir que el arte “...se debe precisamente la creación de un mundo de seres, formas, movimientos y sucesos fantásticos que sólo caben fuera del orden social” (p. 310). El arte no reclama en su forma una realidad objetiva, se trata de un ejercicio de creación imaginativa que reconstruye la realidad.

A continuación daré un ejemplo empírico del arte en su relación con la realidad y, más en es-



pecífico, con lo que podríamos denominar como un hecho innegable de la experiencia: la muerte. Westheim (1985) describe cómo la muerte ha sido de interés en la expresión artística-cultural de Occidente, asimismo, su temor hacia ella. Europa, emergiendo aún de la Edad Media, procuraba librarse del temor a la muerte, que era a su vez el temor al juicio final y el temor al infierno. Las representaciones de la *danza macabra* (siglos XIV-XVI) eran el tema más popular del teatro, de la poesía, la pintura y las artes gráficas, además de profundas disertaciones tanto teológicas como filosóficas:

Hace pensar en la muerte a los que viven despreocupados, sin pensar en su salvación, entregados a los juegos de las pasiones terrenales; los hace pensar en la muerte repentina que puede sacarlos inesperadamente de su existencia espléndida, su posición poderosa, de sus actividades y placeres... en la danza de la muerte participan todos: papa, emperador, caballero y villano, mendigo y vagabundo, hidalga y ramera, representantes de todas las capas sociales y todas las edades. Alterna siempre un eclesiástico con una persona mundana. A cada uno lo saca a bailar un esqueleto; todos aceptan la invitación y, cogidos de la mano, se incorporan al corro macabro. La muerte les toca el son (Westheim, 1985, p 52).

Las artes junto con la danza macabra no sólo eran el constante recuerdo de la inevitabilidad del fin de la vida, sino que también mostraban la manera de llegar a la salvación. Las diferentes representaciones teatrales (teatro religioso) congregaban un gran número de personas de todas las clases, donde las puestas en escena hablaban de la muerte, de su omnipotencia y de la milagrosa salvación del alma (Westheim, 1985).

De modo que la muerte muestra el horizonte del devenir del hombre, postrándose en lo cotidiano, adquiriendo sentido mundano y divino por medio del arte. En este sentido se precisa una respuesta tranquilizadora al problema mismo de la muerte en el periodo renacentista; mostrando una actitud optimista, enaltecida de las virtudes humanas, la irrealidad de la muerte expresada en el arte ofrece una forma, aparentemente, reconfortante para enfrentar una realidad ante la muerte.

En este caso el arte no sólo acontece una (ir) realidad específica de un periodo histórico específico, sino que también adquiere un sentido utilitario: el uso del arte y de sus diversas manifestaciones para abordar una temática y dar una solución. Aunque la sospecha puede ser válida, se puede pensar que la solución de la danza macabra para salvar el alma estaba supeditada al aparato eclesiástico y no al creador de la obra.

El arte hace (ir)realidad, su (ir)realidad, presentando una nueva posibilidad de ver, sentir y oír el mundo. La (ir)realidad que presenta el arte no tiene que ser comprendida, debe ser contemplada, ya que la "fantasía artística opera por medio de deformaciones, cortes, recomposiciones, abstracciones, atenuaciones, exageraciones, objetivaciones, etcétera, que trasladan a la realidad a la esfera de lo ideal" (Ramos, 1993, p. 312).

## El valor del arte

¿Qué es lo que hace que una pieza de arte adquiera valor?, ¿quién o quienes otorgan su valor, ya sea como una verdadera obra de arte o en un sentido monetario-mercantil? No todo puede ser arte y no todos pueden ser artistas. Para que el arte sea arte, según parece, se tienen que cumplir algunos criterios, como la técnica por ejemplo; y para ser artista ya no es suficiente con tener inquietudes creativas, ahora se requiere de una formación.

Pareciera que actualmente el lugar más pertinente de la obra de arte es en una instalación; ya sea al exterior, como una plaza pública, o al interior, en un museo exclusivo al arte. García Canclini se anuncia sobre esta idea, aunque él está pensando más en la *artesanía*, pero de igual forma se puede hacer la analogía. Para García Canclini (1982) el museo destaca el valor estético de la artesanía sustrayéndola de su contexto nativo. Lo mismo podemos decir de una obra de arte, no tanto en el sentido de que saque de su contexto nativo la obra, en todo caso es la obra la que nos sustrae y nos interna en su contexto; pero si en

la manera en que el museo realza (en un sentido de exhibición) el carácter estético de la obra, por medio de cierto posicionamiento de las luces, los cristales que protegen a la obra, el tipo de pedestal donde se encuentran postradas, ¿el uso de dichos instrumentos no será también una mera apariencia tal como la pensaba Sócrates, ocultando una parte de la totalidad de la obra? El uso de instrumentos para exaltar a la obra la condiciona en un aislamiento frente al espectador, es decir, se dibuja una frontera a veces simbólica, otras veces real, física, que solamente la vista es capaz de acceder a ella, pero también con sus limitaciones. Objeto aislado para ser contemplado.

Las exposiciones en los museos han marcado al arte, confinándolo a una serie de cerrazones donde sólo algunas obras alcanzan ese gran lujo de ser expuestas, pero a su vez se convierten en objetos de fetiche. El valor que alcanza la obra no es por sí misma, es a través de terceros quienes asignan el valor: si va marcar tendencia, si hay técnica, el estilo, en cuánto puede venderse, etc., ya no opera la verdad como esencia del arte, que descansa entre la obra de arte y el artista, tal cual lo pensaba Heidegger (2001); la verdad que se articula en la exclusividad.

## Conclusión

Hablar de arte en tiempo actuales es meterse en camisa de once varas. Aunque el arte es, como dice Croce (1938), “aquello que todos saben lo que es” (p.1) es difícil prescindir del gusto y de la inclinación al favoritismo de cierto tipos de formas, alejándonos, tal vez, de todo aquello que todos saben lo que es. Entonces, ¿qué es el arte, tiene que ser bello, útil y debe tener un valor?

El arte puede ser, tal vez, la mayor expresión sensible jamás creada por el ser humano. Pero al ser de carácter sensible no necesariamente tiene que ser bello; el arte, además de poder ser bello, estimula, abre la posibilidad de jugar con la realidad, de romper con ella. Si ha de tener una

utilidad, es precisamente esa, cambiar la realidad por su irrealdad, salir de nosotros al encuentro con nosotros revelando lo más profundo del ser, conectando al mundo de otra manera, abriéndolo para hacer horizonte. El valor, en el sentido de exhibición, ya no importa. Su valor se revela en el momento en que se está cara a cara con la obra, pero tampoco eso es un argumento válido; el arte se da a sí mismo su valor y desde luego también se lo da el artista. El arte puede ser todo y puede ser nada, lo que me lleva por tercera vez a la pregunta: entonces, ¿qué es el arte?

## Notas

<sup>1</sup> Piénsese por ejemplo en Alejandro Jodorowsky, quien ha hecho del arte un medio para llegar a la “sanación” de un trastorno psicológico o suceso traumático.

<sup>2</sup> El libro *la Sociedad Mental* de Pablo Fernández Christlieb (2004) hace un análisis (entre otros) de la sociedad a partir de las formas de pensamiento que esta misma se configura. Tales formas pueden establecer un carácter estético de la realidad social o todo lo contrario.

## Referencias

- CROCE, B. (1938). *Breviario de estética*. Madrid: Colección Austral.
- GARCÍA Canclini, N. (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.
- HEIDEGGER, M. (2001). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLATÓN (2010). *Platón I*. Madrid: Editorial Gredos.
- RAMOS, S. (1993). *Estudios de estética y filosofía de la vida artística*. Morelia, Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita.
- WESTHEIM, P. (1985). *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica.



# LA GRATUIDAD EN LA UNIVERSIDAD: UNA VISIÓN AMBIVALENTE

*Vladimir Tavira Acosta*

## Introducción

En el presente trabajo se tratará el problema de la gratuidad en la universidad. Dicho problema será visto desde el punto de vista de la filosofía del derecho y la filosofía política. Antes de pasar al contenido del trabajo, se debe aclarar que no se buscará la fundamentación<sup>1</sup> de que la educación es un derecho subjetivo o humano o social, ya que eso sería hacer un trabajo totalmente distinto. Aquí se dará por supuesto tal derecho, y solo se analizará lo referente a la gratuidad de la universidad (lo cual se halla dentro del derecho a la educación). Otra aclaración, y como un adelanto a la posible crítica, es que la teoría aquí presentada se basa en una sociedad con desigualdades razonables, es decir, donde éstas no son tan atenuadas. Con ello también se debe poner de relieve el asunto de las acciones positivas o discriminación positiva:<sup>2</sup> si bien no se habla de ella(s) en ningún momento dentro del trabajo debido a la aclaración hecha, se tiene que entender que la tesis que aquí se formula se tiene que acomodar a las distintas situaciones de las universidades mediante las acciones positivas, con la salvedad que ese sería un trabajo aparte del que aquí se plantea.

El trabajo empezará por discernir cuál es el problema. Este está relacionado con el concepto de gratuidad. Luego veremos a qué tipo de relación

corresponde el derecho a la educación, y por lo tanto la gratuidad, entendiendo por relación más una correlación que tiene que ver con lo que dice Hohfeld. Este punto es importante porque da la pauta para entender que la gratuidad es ambivalente. A continuación se dará una primera justificación de por qué la gratuidad debe existir en la universidad, y tiene que ver con la autonomía. Entendiendo que esta justificación es bastante débil, se estudiará lo dicho por Walzer en cuanto a la distribución de bienes, en donde veremos que dos de los tres tipos de distribución son los que servirán para entender la ambivalencia de la gratuidad. Se verá un pequeño subtema que hace alusión a una paradoja en el sistema educativo que deventrará una mejor justificación de lo que en el trabajo se plantea. Por último se propondrá dos tipos de gratuidad: una gratuidad a priori, que es el derecho como tal, y una gratuidad a posteriori, que se relaciona con un deber u obligación.

## Planteamiento del problema

La gratuidad ha sido un asunto de suma importancia en el país desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. La cuestión del cobro de la



educación universitaria rebasa el ámbito educativo para llegar a problemas económicos, políticos y sociales. Las posturas de derecha tienden a opinar que como el Estado no ve a la educación superior como obligatoria, entonces no debe ser gratuita. Esto crea cierta privatización de la universidad, accesible a aquellos que pueden pagarla y, por lo tanto, hay una marginación y exclusión muy amplia de los individuos que conforman la sociedad.

Por otro lado las posturas de izquierda arguyen que en todos los niveles educativos debe haber una completa inclusión de todos los ciudadanos; ello implica que la educación universitaria debe ser gratuita. Sin embargo la postura izquierdista se asemeja, en el sentido que se ha manejado hasta ahora, a la derechista en un punto: el económico. Los de derecha buscan la implementación de una educación universitaria (y en todos los niveles educativos) privada donde el factor económico dé la calidad educativa necesaria para que los alumnos se desenvuelvan en la sociedad. Los de izquierda buscan igualar en lo económico a los ciudadanos,<sup>3</sup> haciendo gratuita la educación superior para todos y en todo sentido referente a la acción dentro de la universidad, sin observar que la universidad se mueve en otra esfera que no es la económica.<sup>4</sup> Esto último ha traído como consecuencia que los movimientos estudiantiles en contra del cobro de cuotas tomen una postura errónea, y por lo tanto no fructífera, o esa postura equivocada lleva a un triunfo falso o demasiado acotado como para darle importancia y que de verdad dicho movimiento haya trastocado a los gobiernos de derecha o a los mismos dirigentes de la universidad.

Por ello el concepto de gratuidad debe ser reformulado hacia una posición progresista (sin caer en el radicalismo o el anarquismo) que permita ampliar la lucha contra la globalización, los gobiernos represores, los políticos conservadores y demás agentes que solo buscan el interés propio.

## La relación jurídica del derecho a la educación: una visión desde Hohfeld

Del análisis que hace Cruz Parceró de los derechos subjetivos, aquí se verá en específico la teoría de Hohfeld. Hohfeld va a entender a los derechos subjetivos como relaciones jurídicas de dos sujetos respecto a un objeto. Para este análisis concibe que hay opuestos y correlativos jurídicos. Los correlativos son los que le interesará desarrollar. De estos correlativos se hará un estudio de cada uno para observar cómo el derecho a la educación entra en cada uno de ellos. En primer lugar se tiene una pretensión o derecho que estrictamente tiene como correlativo el deber. Esta correlación es igual al derecho reflejo de Kelsen.<sup>5</sup> A todo derecho corresponde un deber del otro (Cruz, 2007; 34). En este sentido el derecho a la educación propone un deber por parte del gobierno de dar todas las facilidades para que las personas puedan aprovechar dicho derecho, y la educación sea de calidad.

La segunda correlación es la de privilegio y no-derecho. Esto significa que hay un sujeto con libertad para “dañar” a otros. Estos otros no tienen ningún derecho que los proteja del otro sujeto. Aunque suene macabro, no es así. La sociedad y el sistema jurídico permiten cierto nivel de daño (Cruz, 2007; 34-35). El derecho a la educación se presenta como la libertad de alguien a estudiar, y el correlativo de que nadie tiene el derecho de impedirlo.

La tercera correlación sería la de poder y sujeción. Todo individuo tiene el poder de que otro se sujete a cierto cambio jurídico. Dicha sujeción no debe entenderse como desventaja. Puede haberla o no (Cruz, 2007; 35-36). Esta correlación es entendida a la inversa. La universidad puede sujetar a los individuos a que de hecho estudien. Las personas están sujetas a cambios en su derecho debido a la burocracia o la incapacidad (esto se verá a detalle más adelante).

Los últimos correlativos jurídicos son la inmunidad y la incompetencia. Se entiende al derecho a la educación como inmunidad de los individuos ante cualquier opresión o impedimento por parte de otro o del gobierno para que no estudien. Por ello los otros o el gobierno son incompetentes. Esto se parecería a la correlación privilegio-no derecho, pero tienen una diferencia clave. La inmunidad-incompetencia no elimina la posibilidad de que la inmunidad ya no exista y el gobierno o el otro se vuelvan competentes. Esto quizás dé la llave para ir desentrañando un poco más el concepto de gratuidad que se quiere manejar.

### **La autonomía de la universidad y la gratuidad como su complemento**

Después de la Revolución Mexicana, el tema de la autonomía de la universidad empezó a cobrar importancia. Sin embargo, aunque la historia de cómo ha evolucionado este tema es interesante, resulta insustancial tratar aquí de hechos históricos.<sup>6</sup> La autonomía universitaria es entendida como que la universidad es una institución completamente libre en sus decisiones internas, sin que el gobierno intervenga. De esta manera la universidad se vuelve un organismo descentralizado del Estado, lo cual no significa que la universidad sea independiente de éste. La universidad será independiente del gobierno, en tanto que será imparcial ante cualquier partido político y no se le exigirá una ideología, pero siempre será dependiente del Estado.

Esto da como resultado, por el artículo 3º constitucional, el cual dice que toda la educación que imparta el estado será gratuita, que la educación de la universidad sea gratuita, ya que el Estado proporciona dicha educación superior, y aunque no es obligatoria (como sí lo es la educación preescolar, primaria y secundaria), no por ello el Estado deja de ser Estado al dar los medios para que las universidades existan; sigue siendo Estado por el hecho de que es él quien proporcio-

na los medios para la educación<sup>7</sup> superior; por lo tanto la universidad debe ser gratuita (Schettino, 2004: 271). Sin embargo, no podemos remitirnos solamente a la cuestión de derecho. ¿Por qué debemos aceptar que la educación universitaria sea gratuita? Si bien el artículo constitucional mencionado sirve, no da la justificación primera. La universidad aunque sea autónoma tiene un fin social: crear profesionistas y técnicos calificados para el trabajo que, precisamente, ayuden a la sociedad. Ello le da su función integradora (Villoro, 2003: 12-13). Efectivamente, si la sociedad mantiene a la universidad a través de los impuestos ¿por qué la universidad cobraría cuotas por concepto de educación? Es una acción recíproca: la sociedad sustenta a la universidad y la universidad da egresados avalados para la sociedad. Esto demuestra que, aunque la universidad es autónoma, debe ser gratuita, porque el Estado (en el cual está la sociedad) mantiene a la universidad<sup>8</sup> por el hecho de que ésta le proporciona todo el material humano para seguir funcionando. Por ello autonomía y gratuidad van de la mano en las universidades públicas.

### **La gratuidad como bien. La necesidad y el merecimiento como su distribución**

Ahora bien, el concepto de gratuidad como compañera inseparable de la autonomía parece muy forzado, e incluso las excepciones empiezan a surgir. ¿Qué pasa con las universidades privadas? Si bien no dependen del Estado ¿caso no hacen la misma función social que una universidad pública? Parece que la base de la gratuidad planteada más arriba empieza a tambalear. ¿Cómo podemos entender, entonces, a la gratuidad separada de la autonomía? Dentro de este mundo plagado de bienes por distribuir, la gratuidad de la educación es uno de ellos. Primero porque es apreciado por la sociedad, y las continuas luchas sobre esto permiten entender que quizá no esté

distribuido de manera correcta. Walzer en su libro *Las esferas de la justicia, una defensa del pluralismo y la igualdad*, habla de tres tipos de distribución de bienes, según los cuales se adaptarán a la esfera en donde el bien se halle incluido. Esto será llamado igualdad compleja. Estos tres tipos de distribución son: intercambio libre, merecimiento y necesidad. Parece demasiado obvio que no se puede distribuir vía intercambio libre, no es que uno pague cierta cantidad de dinero por la gratuidad, o que le den más o menos gratuidad; es absurdo. Sin embargo los otros dos se adaptan muy bien al tipo de bien que es la gratuidad. Pero ¿cuál es el tipo de distribución que usaremos? Bien dice Walzer que cada esfera de bienes sociales tiene su propio sistema de distribución, y no puede intervenir, en la medida de lo posible, en las demás esferas distributivas (2004: 23-24). Por lo tanto hay que elegir el más apropiado de los dos. Se comenzará por el merecimiento.

El merecimiento es aquel tipo de distribución en el cual un bien X se distribuye en función del

significado de X y de quien está en posición de merecerlo (Walzer, 2004: 36). Sin embargo ¿cómo podemos asegurar que este tipo de distribución será el más justo? Si los hombres son los que juzgaran quién merece y quién no merece un bien, ¿cómo sabremos que toman la decisión correcta? ¿Quiénes son estos hombres-jueces que premian o castigan? Parece una difícil cuestión para este tipo de distribución. Pero algo es seguro, si solo nos apegamos al significado del bien, y entender la única (o quizá no la única) manera de obtenerlo, se podrá, lo más justo posible, distribuir dicho bien. La gratuidad funge como parte vital del sistema educativo mexicano, pero el problema surge cuando hablamos de si es justo que un alumno tenga ese derecho. Pongamos un ejemplo. Hay dos alumnos estudiando en la universidad (no importa la carrera, ni siquiera las características físicas o ideológicas de dichos alumnos) y uno de ellos es ejemplar: saca calificaciones excelentes, es un miembro activo de la universidad escribiendo artículos en las distintas revistas de



la universidad, hace actividades sociales, etcétera. El otro alumno es todo lo contrario: irresponsable, malas calificaciones, no hace nada por la universidad en la que estudia, etcétera. Los dos tienen derecho a la gratuidad en la educación. Pero ¿es justo que se les iguale de tal forma, cuando uno es un estudiante ejemplar, y el otro no se acerca ni a estudiante? Todo indica que no. En este sentido es como debemos entender la gratuidad cuando queremos distribuirla por merecimiento. Lo justo es dársela a quien se lo merece. ¿Quién se lo merece? Aquel estudiante que cumpla con su único deber en la universidad: estudiar (por lo menos).

Con respecto a la distribución por necesidad se entenderá aquel por el cual un bien es distribuido de acuerdo con quién lo necesite. Es claro aquí que hay ciertas cosas que no necesitamos, y habrá, de hecho, cosas que necesitemos más que otras. El asunto es ver el grado de necesidad de una cosa, y quien carece de ella (Walzer, 2004: 38-39). ¿Qué grado de necesidad tiene la gratuidad? ¿Quién, en sentido estricto, la necesita? A la primera pregunta es un tanto difícil contestar, sin ser demasiado arbitrario. Pero su grado se puede ubicar como entre algo que no es urgente, pero que es importante. No es urgente en tanto que el ser humano necesita otras cosas, antes que su educación sea gratis. La salud o la comida son mucho más urgentes en cualquier sociedad ¿acaso en tiempos de crisis, o en países sumamente pobres, se preocupan porque sus ciudadanos tengan gratuidad en su educación? Por supuesto que no; lo primero es sobrevivir y la manera de hacerlo es teniendo buena salud, comida, agua, cobijo, etcétera. Sin embargo, no se puede negar su importancia dentro de la sociedad. La gratuidad permite, como punto esencial, que haya un cierto grado de igualdad, en una sociedad donde obvio hay desigualdades. La gratuidad da oportunidad a cualquiera de estudiar, sin importar raza, sexo, condición económica. Además la educación es parte esencial en el desarrollo de los países y de cada uno de sus individuos. Sin em-

bargo surge la siguiente cuestión: ¿qué tan justo es que alguien que sea de clase media o alta no pague por su educación, cuando puede hacerlo fácilmente? Se supondría que al distribuir por necesidad, la gratuidad será dada a aquellos que la necesiten. Los individuos de cierta clase social no la necesitan. Con todo, no se puede estar seguro de cuál tipo de distribución es correcto para la gratuidad. Esto se dilucidará más adelante, y para ello se hará uso de una paradoja dentro del sistema educativo.

### **La paradoja inclusión/exclusión en la universidad<sup>9</sup>**

La universidad es un sistema que opera bajo una paradoja: es un sistema incluyente en cuanto que, bajo los términos que hemos manejado, permite que cualquiera pueda entrar a estudiar dentro de ella. Pero a la vez es excluyente, ya que se debe tener ciertas cosas para poder estudiar en ella. Por ejemplo, no puedes estudiar la universidad sin haber aprobado la preparatoria, por lo tanto dicho sistema excluye a todos aquellos que no tengan un certificado de preparatoria. Si bien en primera instancia parece muy trivial la paradoja, se muestra aún más fuerte al estudiar los movimientos del sistema educativo. Que tengas un certificado de preparatoria indica que el alumno fue capaz de responder a las exigencias. El sistema, pues, va a ir excluyendo a aquellos que no tuvieron la capacidad de estudiar una carrera, o incluso no tuvieron el deseo de hacerlo, sea por motivos personales, aunque estos puedan ser causados por el mismo sistema educativo. Aun dentro de la universidad la paradoja sigue funcionando; aquellos que estando en una carrera nunca la terminen, es por falta de capacidad. Y podemos seguir encontrando ejemplos claros: todos tienen derecho a su examen ordinario, pero si no se cumplen las asistencias que se requieren, dicho examen no se podrá hacer; si el alumno reprueba una materia, no puede estudiar el siguiente semestre (aquí dependiendo del

tipo de sistema que manejen las escuelas), aunque en principio tiene todo el derecho de hacerlo. El asunto se torna más interesante: en principio todas estas exclusiones que tiene el sistema universitario son de índole administrativo o burocrático, empero, vistas de mejor manera, implican una exclusión por capacidad humana, que dicho sistema requiere. Aquellos que no tengan la capacidad de aprobar una materia o la responsabilidad de ir a la universidad, se verán excluidos vía burocracia y vía capacidad individual. “La sobrevivencia del más fuerte” es la frase que podría resumir esta idea. Pero aquí no se acepta un darwinismo tan radical. La paradoja es parte del sistema, no se podrá desaparecerla; “[...] las paradojas son la parte que permite la operación de los sistemas sociales; es lo que les da movimiento, dinamismo. Es algo intrínseco en su operar y es condición de posibilidad para su producción y reproducción” (Ramos Calderón, 2014, 156). El punto aquí es entender cómo funciona la paradoja y utilizarla en favor de un nivel universitario mejor.

### **La gratuidad como derecho y la gratuidad como deber**

Hasta aquí se han tratado varios puntos: las relaciones del derecho a la educación desde Hohfeld, la autonomía de la universidad, su relación con la sociedad, lo dicho por el artículo tercero constitucional que da la pauta de que la gratuidad es parte de la universidad. Se trató también a la gratuidad como un bien, y se observó que hay dos tipos de distribución que le pueden pertenecer a la gratuidad, sin aun ver cuál de ellos es. Por último se habló de la paradoja inclusión/exclusión en la universidad que dará un buen apoyo para lo que se dirá a continuación.

Lo dicho hasta ahora da como resultado la visión de dos tipos de gratuidad que se deben manejar por separado, en distintos términos, pero siempre guardando la relación intrínseca que mantienen dentro del sistema universitario.

La primera gratuidad será a priori, y es externa (aunque no del todo) al sistema universitario. Esta gratuidad es la entendida como derecho en sentido estricto, y el gobierno está en el deber de cumplirlo; da las condiciones necesarias y suficientes de igualdad entre todos los individuos de una sociedad. El derecho a la educación, ya se dijo antes, tiene implícito el concepto de gratuidad como la única forma de que todos puedan acceder a ella: solo deben cumplir los requisitos tales como certificados de estudio, documentos que acrediten que una persona está dentro del sistema sociopolítico, etcétera. Por ello aquí se llama a priori, ya que no depende de los individuos obtenerla; tienen dicho derecho por el simple hecho de ser ciudadanos de un país. Este derecho en general debe ser entendido como inmunidad. Nadie está en competencia de quitarte este derecho, y por lo tanto tampoco la gratuidad. Aún más, todo individuo tiene el poder de exigir que se cumpla su derecho, y el gobierno y cualquier persona están sujetos a hacerlo cumplir. A todo esto se agrega lo dicho en el subtema de los derechos subjetivos con respecto a la segunda correlación: el sujeto es libre de estudiar, y nadie tiene derecho de impedirlo, ni siquiera el sujeto mismo tiene el derecho a ello. Pero al final aquí se entiende que todo se reduce a inmunidad e incompetencia.

Como inmunidad, esta gratuidad requiere de una distribución por necesidad, entendida no como quien sí la requiere y quien no, sino como una necesidad absoluta a cada ser humano sin importar las condiciones sociales o personales de cada sujeto. Se debe entender aquí que esta gratuidad iguala a todos solo en las oportunidades de estudiar; no se puede igualar aquello que es desigual, es decir, no solo cada individuo es distinto, sino que tienen distintas condiciones de vida que, sin embargo, no dependen del sujeto: son completamente contingentes, azarosas. Lo que se igualará son las oportunidades de los hombres al acceso a la universidad. Esto debe quedar claro, ya que muchas posturas de izquier-

da quieren igualar en todo lo demás a través de este tipo de gratuidad, y esas posturas solo son populistas y pseudoprogresistas. La pregunta para ellos se ha formulado más arriba: ¿qué tan justo es que una persona rica no pague por su educación, pudiendo hacerlo? Quedando claro este concepto de gratuidad a priori pasemos al segundo tipo de gratuidad.

La gratuidad a posteriori, es decir como obligación, dependerá de los sujetos, es decir, cada individuo, gracias a su capacidad, mantendrá su derecho a la gratuidad. De aquí que se entienda que las relaciones de los derechos cambian en cuanto al sujeto que protegen. Ahora el alumno tiene el deber de estudiar, y la universidad tiene el derecho de decir quién sigue y quién no. Por ello la inmunidad ahora es para la universidad: el individuo es incompetente frente a la burocracia universitaria y también lo es frente a sus incapacidades y la inmunidad de la universidad frente a sus decisiones sobre los alumnos. Aquí radica la ambivalencia del derecho: pasa de un individuo a otro (entendiendo por individuo también a la sociedad o a la universidad): como gratuidad a priori es el derecho del sujeto y el deber de la universidad y el gobierno de proporcionar las mejores instalaciones para dicho derecho; como gratuidad a posteriori el deber ahora es del sujeto y el derecho es ahora de la universidad de elegir quién continúa y quién no.

Lo anterior se resume en que los derechos no pueden existir sin obligaciones. Derechos sin estos, solo crearían sociedades burdas, irresponsables, fútiles, en el que cada individuo simplemente gozaría de sus derechos y no aportaría nada a una sociedad o país que, precisamente, le dio esos derechos. Esta es la clave para mejorar el sistema educativo en México, y de paso eliminar todas las posturas retrógradas con respecto a que no se debe exigir a los alumnos porque muchos de ellos vienen de familias muy pobres y mal alimentadas o por el contrario que vienen de familias con mucho dinero y el dinero es lo que mueve al mundo. Las universidades dan a

priori igualdad de oportunidades<sup>10</sup> de estudiar una carrera a quien sea, no importa raza, sexo, ideología, o situación económica. Esta igualdad de oportunidades es entendida, en palabras de Gargarella sobre Rawls, como:

[...] la igualdad que le interesa a Rawls no tiene que ver con el igual poder físico, [...] sino con nuestro igual estatus moral, que nos fuerza, en todo caso, a desarrollar una preocupación por la imparcialidad —el hecho de que se consideren imparcialmente las preferencias e intereses de cada uno. (Gargarella, 2004: 34).<sup>11</sup>

Ahora bien, precisamente, como a las universidades no les importa las cuestiones de raza, sexo, situación económica en cuanto al derecho a la educación, tampoco debe importarles cuando le exigen a sus alumnos. El derecho y la obligación son imparciales. Y que se acuse de discriminación porque un discapacitado o alguien de una comunidad indígena es reprobado debe verse siempre bajo los términos de por qué fue reprobado. Si el alumno no tuvo la capacidad que, de hecho, se requiere para una carrera universitaria, no se puede observar bajo el hecho de condiciones totalmente contingentes y exteriores (tales como situación económica o condición social) que no tienen nada que ver con el estudio, y tampoco puede recibir un trato especial, ya que eso sí es injusto y discriminatorio para todos los demás. En la universidad se estudia, y si alguien tiene que trabajar para mantener sus estudios, no puede ser justificación de no tener buenas calificaciones.<sup>12</sup>

Lo justo está ahí: todos tienen derecho a la educación, pero dicho derecho no le importa la condición de los sujetos; ahí es donde radica su imparcialidad, vital en un derecho como este. La gratuidad a posteriori debe usarse, entendiendo la paradoja inclusión/exclusión, para exigir a los alumnos un promedio necesario para mantener su derecho a la gratuidad. Ello garantiza que se tendrán a los mejores alumnos dentro de las aulas, y que los egresados tengan el nivel necesario para contribuir en la sociedad, ¿acaso no es eso lo

que queremos, que haya los mejores profesionistas y técnicos? La manera es entender que a todo derecho corresponde una obligación. Por ello esta gratuidad se distribuirá por merecimiento,<sup>13</sup> y la paradoja del sistema universitario la usaremos a favor de la sociedad: con la gratuidad a priori incluimos a todos, pero con la gratuidad a posteriori excluimos a aquellos que no hayan tenido la capacidad para estudiar una carrera universitaria, lo cual dejará a los alumnos no solo mejores, sino también los más responsables o los más dedicados aunque no sean unos genios. Todo depende de cada individuo que actúa en la esfera educativa, y solo en ésta.

## Conclusión

Lo dicho, aquí se está de acuerdo con la gratuidad, ya que es punto importante de las igualdades de oportunidades y de que la sociedad toda tenga acceso a estudios universitarios que le brinden un mejor futuro económico, personal o político. Sin embargo se tiene que entender que un derecho conlleva obligaciones, y no se puede escudar es la condición humana y social para no tener dichas obligaciones; las esferas en que se va moviendo la sociedad no pueden estarse interfiriendo constantemente. Se hallarán en relación constante, pero no se puede pretender que una esfera intervenga en otra. Con ello no se quiere decir que la universidad no sea intervenida por otras esferas, pero se tiene que entender que en primer término la esfera educativa es ajena a cualquier condición personal o social del individuo: para la universidad todos son iguales, porque todos tienen la capacidad de estudiar. Esto es la imparcialidad que debe tener la esfera educativa. La diferencia radicará en quién tiene más capacidad, y por ello siempre debemos exigir a los alumnos buenas calificaciones, responsabilidad y dedicación, no solo como un asunto de aprendizaje para la vida, sino porque en las universidades están aquellos que pueden hacer un cambio social; y si están mal preparados dicho

cambio nunca vendrá, y seguirán siendo controlados por las clases poderosas y los intereses de unos pocos. Habría que entender, sintetizando, que nadie, absolutamente nadie, merece un trato mejor o peor por su condición social o personal. Hay que entender la igualdad como igualdad de oportunidades. Solo de esa manera se podrá superar las más grandes desigualdades dentro de la sociedad.

## Notas

<sup>1</sup> Para un estudio teórico-ontológico y la fundamentación de los derechos humanos véase el artículo citado de Horacio Spector. El estudio de Cruz Parcerero presupone que el derecho subjetivo existe, por ello su estudio es más apropiado para lo que se sostiene en este ensayo.

<sup>2</sup> Cfr. Velasco, Juan Carlos. 2007. "Discriminación positiva, diversidad cultural y justicia" en *Daimon. Revista de filosofía*. Murcia. Núm. 41. 141-156 pp.

<sup>3</sup> Estas posturas suelen ser calificadas de populistas. El ejemplo más cercano sería la gratuidad en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. El gobierno del Estado implementó esta medida, sin antes darse cuenta de las consecuencias. Efectivamente, la universidad se endeudó ya que el gobierno no era capaz de pagar el total de las inscripciones de los alumnos, debido a que el Estado estaba endeudado. Esto sería una muestra de populismo, ya que las elecciones estatales estaban cerca, y el gobierno (izquierdista) quería mantener a sus votantes.

<sup>4</sup> Esto se tratará más adelante. Aquí solo se dirá que la universidad en primera instancia se mueve dentro de otra esfera, sin que ello quiera decir que lo económico no le importe o no le afecte.

<sup>5</sup> Para Kelsen los derechos subjetivos son reflejo de una obligación. Hay dos deberes jurídicos, dice Cruz Parcerero; el individuo obligado y el órgano que debe imponer la sanción. Aquí pues se presenta un derecho con dos caminos. Un derecho como reflejo de una obligación y un derecho subjetivo en sentido técnico. La relación de obligación de conducta de un individuo con otro es lo que se llama derecho. Por ende, la obligación actúa como espejo que hace aparecer al derecho subjetivo. Por lo tanto para Kelsen significar así al derecho subjetivo solo es simplificar la relación mencionada. (Cruz, 2007; 29-30).

<sup>6</sup> Para ver la historia de la autonomía de la universidad, confróntese el artículo de Octavio Rodríguez Araujo (2005). "La UNAM, su gratuidad y su autonomía: elementos para un debate" en *Revista Mexicana de ciencias políticas y sociales*. XLIV septiembre-abril.

<sup>7</sup> Cfr. artículo 3º tal como aparece en la legislación de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos.

<sup>8</sup> Aquí va incluido implícitamente el derecho a la educación, como se dijo en la introducción. Tal derecho se considera un derecho social. Norberto Bobbio tiene un análisis fácil y resumido sobre estos tipos de derechos (Bobbio, 2003: 538-546). También se puede encontrar en la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

<sup>9</sup> Para este apartado se estará remitiendo siempre al estudio que hace el doctor en pedagogía José Antonio Ramos Calderón sobre dicha paradoja, a la vez que éste se ciñe de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann. Si bien el estudio que realiza Ramos Calderón es para todo el sistema educativo en México, aquí se particularizará a la universidad.

<sup>10</sup> Esto quizás pueda entenderse como equidad, aunque la equidad en sentido rawlsiano vaya en una dirección distinta (aunque no opuesta). La equidad en este trabajo puede verse como una particularización de ella, aunque el asunto se habría de matizar en otro trabajo, ya que para Rawls la equidad se da desde la posición original, es decir, una concepción de justicia que parecería imposible particularizar. Amartya Sen da una definición de equidad como la entendería John Rawls: “Esta idea básica puede asumir diversas formas, pero uno de sus elementos centrales es la exigencia de evitar prejuicios en nuestras evaluaciones y tener en cuenta los intereses y las preocupaciones de los otros, y en particular la necesidad de evitar el influjo de nuestros intereses creados, o de nuestras prioridades, excentricidades y prevenciones” (2010: 83).

<sup>11</sup> Esto es entendido en Rawls como segundo principio de justicia, más preciso con la primera condición de este principio: “Las desigualdades sociales y económicas tienen que satisfacer dos condiciones. En primer lugar, tienen que estar vinculadas a cargos y posiciones abiertos a todos en condiciones de equitativa igualdad de oportunidades [...]” (Sen, 2010: 88)

<sup>12</sup> Quizás esta parte resulte bastante polémica, porque efectivamente habría que pensar el contexto de la universidad y sus estudiantes. Sin embargo ya se dijo una aclaración en la introducción la cual dice que este trabajo está basado en una sociedad con desigualdades razonables, es decir, donde la discriminación positiva no tendría mayor peso e incluso sería perjudicial para dicha sociedad. en una sociedad así es como el contexto es inicuo para el estudio.

<sup>13</sup> Ya alguna vez, en los noventas, la facción del PPS en la cámara de diputados intentó instaurar un sistema de becas que proporcionaría todos los aditamentos necesarios para estudiar a los alumnos ejemplares. Este sistema de becas es lo que en este ensayo se entendió como gratuidad a posteriori o gratuidad como deber o incompetencia. Sin embargo dicha ley fue rechazada por completo, e incluso los partidarios de izquierda los tomaron como traidores, burgueses y demás apelativos. La fuente es una persona cercana a mí, el cual fue diputado del PPS. Puede encontrarse una pequeña referencia en el artículo “La UNAM, su

gratuidad y su autonomía: elementos para un debate” de Octavio Rodríguez Araujo (2000, 351).

## Referencias

- BOBBIO, Norberto. (2003). “Sobre los derechos sociales (1996)”, en *Teoría general de la política*. Madrid. Editorial Trotta. 538-546 pp.
- CAZÉS, Daniel. (2000). “Academia y democracia en la universidad pública mexicana”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLIV septiembre-abril, 83-99 pp.
- CRUZ, Juan Antonio. (2007). “El concepto de derecho subjetivo” en *El lenguaje de los derechos*. Madrid. Trotta. 21-41 pp.
- GARGARELLA, Roberto. (2004). “La teoría de la justicia de John Rawls”, en *Las teorías de la justicia después de Rawls*. México. Paidós. 21-43 pp.
- RAMOS Calderón, José. (2014). “La paradoja del sistema educativo. Su naturaleza incluyente/excluyente”, en *Perfiles educativos*. México. ISSUE-UNAM. Vol. XXXVI, Núm. 146. 154-173 pp.
- RODRÍGUEZ, Araujo, Octavio. (2000). “La UNAM, su gratuidad y su autonomía: elementos para un debate”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, XLIV septiembre-abril, 343-360 pp.
- SCHETTINO, Alberto. (2004). “El derecho a la educación”, en *Revista de la Facultad de Derecho de México*. México D.F. tomo LIV. Núm. 241. 246-276 pp.
- SEN, Amartya. (2010). “Rawls y más allá”, en *La idea de la justicia*. México. Taurus. 81-103 pp.
- SPECTOR, Horacio. (2001). “La filosofía de los derechos humanos” en *Isonomía. Teoría y filosofía del derecho*. México. ITAM. 7-53 pp.
- VILLORO, Luis. (2003). “La universidad crítica”, en *La universidad crítica. Textos de Luis Villoro, Eduardo Subirats y Roger Bartra*. Morelia. Cuadernos de Cultura Universitaria, Núm. 2. 11-19 pp.
- WALZER, Michael. (2004). “La igualdad compleja” en *Las esferas de la justicia. Una defensa del pluralismo y la igualdad*. México. Fondo de Cultura Económica. 17-43 pp.





# NORMAS EDITORIALES

## PARA LOS/AS COLABORADORES/AS DE *SENTIDOS*

1. *Sentidos* es una publicación semestral editada por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo a través de la Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”.
2. Los textos recibidos deberán ser originales, inéditos y que constituyan un aporte a su área de conocimiento para que sean considerados para su publicación. Asimismo, deberán ser versiones definitivas.
3. Los artículos deberán tener una extensión aproximada de 10 a 15 cuartillas, con tipo de letra Times New Roman de 12 puntos, 1.5 espacio interlineal, márgenes normales (superior e inferior: 2.5 cm, izquierdo y derecho: 3 cm). Las citas serán al final del documento.
4. Los originales deberán remitirse por correo electrónico en archivo anexo de Word (extensión .doc o .docx) a la siguiente dirección:

publicaciones.filos.umich@gmail.com.
5. La recepción de textos está abierta todo el año.
6. Los artículos serán remitidos a una comisión de arbitraje.
7. Las colaboraciones no tendrán llamadas en el título ni en el nombre del autor. Las referencias se presentarán al final del documento en orden alfabético empezando por el apellido paterno del/de la autor/a. La manera de citar deberá ser uniforme.
8. El contenido de las colaboraciones es responsabilidad de los/as autores/as.

*Sentidos* Núm. 20  
se terminó de imprimir en el mes  
de marzo de 2018 en los talleres de



[www.sillavaciaeditorial.com](http://www.sillavaciaeditorial.com)

con un tiraje de 300 ejemplares.

Núm. 36

Año XVIII  
Julio-Diciembre  
2017  
ISSN 1665-3319

Imágenes de deseo e ideología.  
Para una interpretación dialéctica de la cultura  
**JOSÉ MANUEL ROMERO CUEVAS**

Pensar el acontecimiento a partir  
de la filosofía de Deleuze  
**JUAN PABLO E. ESPERÓN**

De las formas de aburrimiento  
al aburrimiento como resistencia  
**JUAN ÁLVAREZ-CIENFUEGOS FIDALGO**

# DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA  
Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

*Ethos*, decoro, libertad. Notas sobre los regímenes  
de identificación de las artes en la obra de Jacques Rancière  
**EDUARDO PELLEJERO**

**Dossier:** Las reacciones filosóficas  
ante las transformaciones en el mundo

Una izquierda sociológicamente ilustrada como alternativa  
**OLIVER KOZLAREK**

La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y la persistencia  
del populismo autoritario en Estados Unidos  
**JOHN ABROMEIT**

Consideraciones sobre fundamentalismo islámico  
y *jihadismo* en Medio Oriente  
**ARTURO PONCE GUADIAN**

Miscelánea/Traducción: La tercera mesa  
**GRAHAM HARMAN**

In Memoriam  
**TZVETAN TODOROV, LEÓN OLIVÉ Y TOM REGAN**



UNIVERSIDAD MICHOACANA  
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA "DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA"  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"